

PERSPECTIVES HOLISTIQUES DANS LA VIDEO-FICTION
FEMINISTE AU QUEBEC (1978-82)

Christine Ross

Thèse
présentée

au

Département d'histoire de l'art

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise en histoire de l'art (M.A.)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mars 1984

© Christine Ross, 1984

T.I.

SOMMAIRE

Perspectives holistiques dans la vidéo-fiction féministe au Québec (1978-82)

Christine Ross

A partir de la fin des années 70, un courant féministe à orientation holistique prend forme en Occident. Le féminisme holistique, terminologie proposée par l'écrivaine américaine Robin Morgan, consiste en une philosophie *en volume* par laquelle l'aliénation des femmes est considérée comme un des éléments d'un système patriarcal complexe constitué de composantes non plus isolées mais en interaction. L'adoption de la conscience holistique par plusieurs féministes actuelles découle d'une remise en cause de l'efficacité des féminismes réformiste et personnaliste qui, focalisés spécifiquement sur la question des femmes, isolent l'aliénation des femmes des autres formes d'aliénation. L'esprit holistique pratique une approche systémique et, ainsi, élabore des théories analogues aux théories quantiques et génétiques de la relativité, de la complémentarité, de l'interaction, de la discontinuité et de la divisibilité des éléments de l'univers. Se dessine ici une critique de la société motivée par l'intention de mettre fin à l'activité classificatoire du genre humain. L'identification des différentes prises de conscience holistiques élaborées par plusieurs féministes actuelles témoigne de ce projet visant à exclure le sens de sa définition patriarcale sans le ré-inclure dans une nouvelle définition.

Ce courant féministe holistique a progressivement fait son entrée en art et notamment dans la vidéo-fiction: c'est ce que la présente thèse cherche à démontrer. Dans le domaine de la vidéo-fiction, on retrouve au Québec cinq vidéastes actives: Marshalore, Denise Hammond, Anne Ramsden, Corrine Corry et Joyan Saunders. Ce sont les principales réalisations vidéographiques de ces artistes qui font l'objet de cette étude.

L'analyse proprement dite des vidéogrammes répertoriés a fait place à la fois à une approche verticale permettant d'examiner les mécanismes des bandes vidéo élaborés dans le but, non pas de *dénoncer*, mais de *révéler* le patriarcat et de bouleverser le statut de spectateur du destinataire ainsi qu'à une approche horizontale afin de comparer les vidéogrammes entre eux et de les situer par rapport à certaines pratiques artistiques du XX^e siècle. Cette double approche a permis de classer - temporairement - les bandes vidéo en deux types de stratégies de communication: le procédé allégorique et l'embrouillement de l'activité de lecture. Ces stratégies déclenchent, chez le-la spectateur-trice, un commentaire critique et en conséquence indiquent un transfert de positions langagières où le destinataire devient destinataire d'une réflexion féministe.

L'étude se clôt sur une hypothèse "ouverte" selon laquelle les vidéogrammes féministes à dimension holistique mettent en marche des stratégies de désignation du patriarcat qui situent le-la spectateur-trice dans le lieu utopique, dans l'espace-temps utopique de la spirale.

Remerciements

Je désire remercier en premier lieu Rose Marie Arbour, ma directrice de thèse, pour ses indispensables et précieux conseils critiques, pour sa générosité.

Mes remerciements vont également à Alain et Lucille, le premier pour sa foi en mon projet et son soutien constant, la deuxième pour avoir déclenché mes premières réflexions féministes.

A Laurier Lacroix et Catherine MacKenzie, mes lecteur et lectrice de thèse, je veux témoigner ma profonde reconnaissance pour avoir lu et critiqué ce texte.

Enfin, je tiens à remercier les vidéastes Corrine Corry, Denise Hammond, Marshalore, Anne Ramsden et Joyan Saunders sans lesquelles l'analyse des réalisations vidéographiques aurait été impossible.

Table des matières

VI.
page

Introduction	1
A. Art-Femme et Art et féminisme: précisions sur l'art féministe et la position de la critique face à l'art impliqué	1
B. Proposition d'une définition "mobile" de l'art féministe	5
C. Bilan des principaux événements artistiques féministes du Québec	7
D. La vidéo féministe au Québec	10
1. Bref historique	10
2. Examen de la vidéo-fiction québécoise: corpus et objectifs	11
Chapitre I Le féminisme: bref historique et perspectives actuelles	20
A. Le féminisme radical en Occident	21
B. Le féminisme au Québec	24
C. Le féminisme holistique	28
1. Théorie quantique de Planck	31
2. Théorie spéciale de la relativité	32
3. Théorie de la complémentarité	36
4. Concept de l'observation participatoire	38
5. Théorie du champ unifié	39
6. Féminisme holistique: remise en cause de l'acte classificatoire	48
i) Le langage en tant qu'outil classificatoire	
ii) L'acte classificatoire inséparable de l'acte de hiérarchisation	
Chapitre II Analyse des vidéogrammes répertoriés	53
A. La vidéo: une nouvelle télévision et médium des mythologues	55
1. La vidéo: une nouvelle télévision	55
2. La vidéo: médium des mythologues	59
B. Analyse des vidéogrammes	62
1. Liste des vidéogrammes répertoriés	62
2. Procédé allégorique	63
i) Définition et historique	
ii) Le procédé allégorique: pratique indiciaire	
iii) Précisions sur le procédé allégorique par rapport au théâtre épique de Bertolt Brecht et le Pop Art	
iv) Denise Hammond et Anne Ramsden: procédé allégorique par une appropriation du langage, et de l'imagerie télévisuels	
v) Denise Hammond: procédé allégorique par une appropriation des stéréotypes et de l'embrouillement du privé et du public	

vi) Anne Ramsden: procédé allégorique par une appropriation des stéréotypes et de l'embrouillement du privé et du public	
vii) Marshalore: procédé allégorique par une appropriation double du chant populaire et du langage télévisuel	
viii) Corrine Corry: procédé allégorique par une appropriation du stéréotype patriarcal de la femme	
3. Embrouillement de l'activité de lecture (Joyan Saunders) . . .	117
i) L'impulsion allégorique	
ii) Mise en évidence de l'excessif	
C. Tableau synoptique des vidéogrammes répertoriés	132
Chapitre III Le procédé allégorique et l'embrouillement de l'activité de lecture comme pratiques féministes holistiques.	143
A. Théorie quantique de Planck liée au concept de l'observation participatoire	143
B. Théorie générale de la relativité d'Einstein liée aux théories du champ unifié de Böhm et de Chew	148
C. Théorie de la complémentarité de Bohr	148
Conclusion	153
Notes biographiques: femmes-artistes	175
Bibliographie	181

INTRODUCTION

A. Art-Femme et Art et féminisme: précisions sur l'art féministe et la position de la critique face à l'art impliqué 1

Au Québec, c'est en 1975, avec Art-Femme que se tient la première exposition regroupant exclusivement des productions de femmes-artistes et ayant pour buts non seulement de mettre fin à la sous-représentativité des femmes dans le circuit artistique (exposition, diffusion, vente) mais aussi d'analyser la spécificité de la question de la création au féminin.² Organisé par la galerie Powerhouse et présenté conjointement avec le Musée d'art contemporain, le centre Saidye Bronfman et le YWCA, l'événement regroupait approximativement 150 oeuvres réalisées par 94 artistes. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition, Fernande Saint-Martin, alors directrice du Musée d'art contemporain, identifie chez la femme une aliénation située d'une part dans ses liens de dépendance et sa sujétion au "machisme masculin" et d'autre part dans une absence d'historicité.³ Se fondant sur cette observation, l'auteure prend position en faveur d'un rejet de la culture masculine et de l'élaboration d'un nouveau langage artistique susceptible de traduire la réalité des femmes, leurs besoins, leur nature. Elle termine sur un ton militant, prônant pour ces dernières les pratiques de déviation, de transgression et de contradiction nécessaires, selon l'auteure, à la découverte d'"une réalité féminine encore presque totalement inconnue."⁴

Quelques années plus tard, en 1982, le Musée d'art contemporain organise une exposition qui réunissait, dans les salles mêmes du musée,

les réalisations artistiques de 39 femmes et, au Cinéma Parallèle, les^{2.} vidéogrammes de 16 femmes-vidéastes travaillant à titre individuel et ceux de 5 collectifs féministes.⁵ L'événement visait à souligner les recherches menées par des femmes concernées par la jonction art-féminisme, d'où le titre donné à l'exposition: Art et féminisme.

La substitution du critère d'admission "femme" par le critère "féminisme" effectuée lors de l'exposition Art et féminisme témoigne des changements sociaux qui ont eu lieu entre 1975 et 1982, changements sans lesquels l'exposition n'aurait pu se dérouler. Les organisatrices de Art et féminisme auront pris conscience du fait suivant: depuis 1975, année internationale de la femme, le féminisme a influencé un nombre important de femmes à un point tel qu'il est devenu pour certaines une conscience, une façon de vivre, non plus une idéologie et qu'en conséquence il a progressivement fait son entrée dans l'art.

Dans l'avant-propos du catalogue de l'exposition, la directrice du Musée d'art contemporain, Louise Letocha, tente à son tour d'identifier la situation des femmes et observe que ces dernières sont impliquées dans une démarche de remise en question et de découverte de leur identité.⁶ Selon cette dernière, c'est cette nouvelle conscience des femmes qui a fait naître l'art féministe. Elle termine son analyse défensivement en faisant référence, dans un premier temps, au maintenant célèbre et reconnu The Dinner Party (1979) de Judy Chicago afin de démontrer que les recherches effectuées par les artistes féministes québécoises rejoignent la démarche américaine.⁷ La référence à l'oeuvre officielle possède un aspect défensif par le fait qu'elle a pour effet principal de légitimer à leur tour les oeuvres québécoises.

Dans un deuxième temps, l'auteure met en garde le-la lecteur-trice contre toute assimilation de l'exposition à un événement propagandiste

dans lequel s'entremêlèrent pancartes et slogans présentés "dans un brouhaha contestataire."⁸

Ce renversement d'attitude à l'égard de l'art des femmes - passage de l'attitude militante identifiable dans l'introduction du catalogue Art-Femme à l'attitude défensive de l'avant-propos du catalogue Art et féminisme - est symptomatique non seulement de la connotation négative dont a hérité ces dernières années le terme "féminisme" mais aussi d'une irritation provenant du milieu artistique qui, bien qu'il accepte progressivement l'entrée des femmes à l'intérieur du circuit artistique, adhère très peu à l'idée d'un art féministe.

Dans une étude portant sur les cinéastes féministes berlinoises, le critique Marc Silberman stipule qu'en nommant et définissant leurs activités, ces artistes soulèvent irrémédiablement des réactions négatives de la part du milieu de l'art: danger de ghettoïsation, menace de dis-
crédit, démarcation dépréciative entre forme et contenu.⁹

En ce qui concerne l'exposition Art et féminisme, les historiennes d'art Francine Couture et Suzanne Lemerise soulignent également la réticence avec laquelle l'art féministe est reçu par la critique. Selon les auteures, l'ensemble des appréciations portées sur l'exposition a dévoilé à la fois la difficulté des critiques à commenter des réalisations artistiques qui n'entrent pas dans les normes - formalistes ou postmodernes - établies par le système de l'art et la divergence d'opinions séparant les spectatrices venu-e-s en grand nombre et les experts:

La fortune critique de l'événement Art et féminisme révèle de façon non équivoque le malaise ressenti face à la dimension collective de cette manifestation (référence explicite au mouvement des femmes, présence dans les oeuvres de codes visuels accessibles à un large public confirmé par le très grand succès populaire de l'événement). Cet événement déjoue les valeurs sur lesquelles les experts fondent leur

4.

jugement, rareté de l'oeuvre, son caractère inédit et individuel se manifestant surtout dans la forme. Vouloir qu'une production artistique s'adresse à un public large et non seulement composé d'experts, semble être fatalement condamné à être désavoué par ces mêmes experts de l'art et l'art des femmes n'échapperait pas à cette 'loi du milieu'.¹⁰

Si, comme le soutiennent Francine Couture et Suzanne Lemerise, l'exposition Art et féminisme a enfreint les normes d'élitisme, de rareté, d'individualisme et de nouveauté défendues par les critiques, elle a aussi dérogé à la norme d'apolitisme de l'oeuvre d'art, dérogation que Louise Letocha cherche à minimiser dans son avant-propos du catalogue. Pour l'artiste féministe, nommer son activité signifie définir son art comme politique. Or, cette définition confronte directement la croyance du milieu selon laquelle une entrée du politique dans l'art nuit au développement de ce dernier - croyance issue plus particulièrement des années 40 alors que Clément Greenberg élaborait sa théorie formaliste qui, une fois dogmatisée par les spécialistes, influença l'art des années 50 à 70, établissant une délimitation entre les activités politiques et artistiques, prônant pour l'artiste l'adoption d'une attitude critique dirigée exclusivement vers l'oeuvre même, comme garantie de qualité.¹¹

Si l'art féministe s'est développé ces dernières années, c'est précisément parce que les femmes ont commencé à mettre en doute la nature supposément apolitique de l'art, d'abord en identifiant comme masculines les productions artistiques dites sérieuses, deuxièmement en éclairant la dimension phallocentrique des iconographies picturales et sculpturales. Les femmes ont également remis en cause les fondements d'une histoire de l'art constituée d'une suite de génies dont la désignation sous-entendait à tout coup "de sexe masculin".

Pour un nombre grandissant de femmes-artistes, il est devenu évident qu'on ne peut parler de neutralité politique en ce qui concerne l'art

moderniste même si celui-ci prétend se replier sur les dimensions strictement formelles de l'oeuvre. La perpétuation - même inconsciente - du patriarcat par l'art, par l'histoire de l'art et la critique, par le marché de l'art, constitue une activité politique transmettant, non pas le "naturel", mais l'idéologique. Comme l'a noté Roland Barthes, l'idéologie c'est le patriarcat (parce que pouvoir dominant) et non le féminisme, ce dernier s'étant développé pour renverser l'idéologie toujours dominante par définition.¹²

Kenneth Corretts Smith, dans une étude sur la nature politique de l'art, souligne que l'artiste qui remet en cause l'idéologie par le biais de son art est inévitablement qualifié-e d'extrémiste et d'irréfléchi-e:

Politics, in short, from the bourgeois focus (a point of view axiomatically limits legitimate political activity to the simplistic dimension of consensus electoral proceedings) is an activity engaged by others. It is an activity engaged by 'extremists', by incomprehensible beings who wish, for their own obscure personal and pathological reasons, to overturn the same and natural order of things. Politics is thus an activity that is regarded as being essentially unreasonable, essentially irrational.¹³

B. Proposition d'une définition "mobile" de l'art féministe

L'évocation des deux expositions Art-Femme et Art et féminisme nous a permis d'identifier non seulement les réactions du système de l'art montréalais à un art engagé mais aussi les amorces d'un art féministe qui définirait le désir des femmes d'exprimer leur propre vision du monde et leur remise en cause des structures patriarcales de la société.

Les artistes féministes cherchent à aborder l'art et le politique du même souffle. Pour la majorité des artistes féministes

6.4
actuelles, c'est le féminisme en tant que conscience, façon de vivre et non en tant qu'idéal qui s'unit à l'art; elles pratiquent avant tout l'intégration art/vie.

Lucy Lippard note que l'intégration art/vie n'est pas inhabituelle chez les femmes puisque leur art a toujours été perçu comme utilitaire, devant servir soit à la survie (tissage, tricot, crochet, couture pour la fabrication des vêtements par exemple) soit à la décoration (broderie, piqûre, peinture sur soie, peinture sur porcelaine, etc.).¹⁴

Cependant, l'intégration art/vie acquiert dans l'art féministe une dimension nouvelle puisque c'est la femme-artiste qui choisit elle-même de faire interagir l'art et la vie et parce que cette interaction s'effectue à la lumière d'une prise de conscience de son oppression. Nous assistons non pas à une féminisation de l'art mais à une rupture d'avec les stéréotypes féminins. Il y a donc autant de visions féministes que de femmes. Comme l'ont remarqué Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, la féminisation n'est qu'une illusion de changement et ne constitue bien souvent qu'une variante du système traditionnel.¹⁵ La création féministe ne signifie donc pas une régression vers des valeurs féminines traditionnelles.

Il serait non pertinent de tenter de retrouver dans les réalisations féministes, comme l'a fait récemment Béatrice Didier pour l'écriture des femmes, des penchants pour la "sensibilité extrême", la "confiance", le "goût pour les intimes détails" ou encore une prédilection pour les femmes rondes et molles.¹⁶ Comme le souligne France Théorêt, la réduction des productions féministes en un style unificateur et la systématisation des polarités ne constituent qu'"une répétition de la pensée patriarcale" truffée de clichés tels: la courbe versus la ligne, le liquide versus le solide, la lune versus le soleil.¹⁷

Nous examinerons plus loin la pluralité et le pluralisme des productions

féministes. Pluralité, parce qu'il existe un nombre important d'oeuvres pouvant se regrouper sous un même corpus d'art féministe. Pluralisme, parce que chaque production est particulière, intégrale, différente parce qu'individuelle. L'attitude de suspicion face à une définition absolue de l'art féministe doit être retenue parce qu'elle se présente, nous le verrons, comme l'assise des réflexions des vidéastes à l'étude. Lucy Lippard souligne que c'est précisément la reconnaissance de ce pluralisme propre à la création féministe qui assure sa non-récupération par le système de l'art:

Perhaps the greatest challenge to the feminist movement in the visual arts, then, is the establishment of new criteria by which to evaluate not only the esthetic effect, but the communicative effectiveness of art in attempting to avoid becoming a new establishment in itself, or, god forbid, a new stylistic 'movement', to be rapidly superseded by some other one. 18

C. Bilan des principaux événements artistiques féministes du Québec

Les deux expositions Art-Femme et Art et féminisme constituent les deux événements-clés qui ont permis - en raison du nombre d'exposantes, de l'importance des institutions muséales impliquées et des catalogues qui les accompagnaient - de soulever les questions de l'apport des femmes en art et de l'impact du féminisme sur la création. Avant de présenter le sujet de cette thèse, il importe de signaler d'autres faits qui témoignent de l'intérêt porté à l'égard de l'art des femmes depuis dix ans au Québec. Ceci nous permettra de mieux situer les productions féministes qui sont à l'étude ici. Mentionnons, entre autres, les neuf faits suivants:

1. 1974: incorporation officielle de la galerie Powerhouse, centre d'exposition et de documentation exclusivement dirigé

par des femmes dont le but spécifique est de "refléter les diverses tendances contemporaines des femmes-artistes."¹⁹ La galerie est toujours active après dix ans.

2. 1975- : les événements (expositions, colloques, rencontres, etc.) tenus dans le cadre du 8 mars, Journée internationale des femmes. Signalons l'exposition Les femmes autrement vues par les femmes qui a réuni en 1980 trente-quatre femmes-photographes - amateurs et professionnelles - et qui s'est déroulée simultanément dans huit locaux à Montréal.²⁰ Mentionnons également les activités artistiques parrainées par les comités de la condition féminine des centrales syndicales de la C.S.A.V. et de la C.E.Q., les établissements scolaires, les groupes communautaires et les centres de vidéo d'intervention.
3. 1976-77: présentation de La chambre nuptiale de Francine Larivée, installation conçue dans le but de dénoncer "l'exploitation des femmes dans les rapports quotidiens du couple dans le mariage" et de provoquer "la réflexion et l'échange sur le phénomène de la crise que vit la cellule de base de toute société contemporaine."²¹ L'oeuvre est exposée au Complexe Desjardins et au Carrefour Laval en 1976, à Terre des hommes en 1977 et à l'exposition Art et féminisme en 1982.
4. 1979: En passage, exposition réunissant huit femmes-artistes présentée à la galerie Média dans le cadre des événements d'Actions 79.²²
5. 1980-83: premier, deuxième et troisième Festivals des créations des

9. femmes organisés par le Théâtre expérimental des femmes à Montréal. Les festivals ont présenté respectivement vingt et une, quarante-huit et vingt et une manifestations.²³
6. 1981: Diaporama de femmes-artistes au Québec depuis 1970, répertoire de femmes-artistes des années 70 réalisé pour le Conseil du statut de la femme du Québec.²⁴
7. 1982: Réseau Art-Femme, ~~réseau~~ d'expositions simultanées à Montréal, Québec, Sherbrooke et Chicoutimi.²⁵
8. 1982: 171 artistes québécoises à la Maison de la culture Marie Uguay, exposition réunissant les réalisations de femmes-artistes amateurs et professionnelles présentée dans le cadre du Colloque international sur la recherche et l'enseignement relatifs aux femmes organisé par l'Institut Simone de Beauvoir de l'université Concordia.²⁶
9. 1983: Actuelles I, exposition présentée par Air Canada à la Place Ville Marie, Montréal. L'exposition regroupait les oeuvres récentes de vingt-trois artistes québécoises produisant dans les domaines de la peinture, de la gravure et de l'installation.²⁷

A ce bref historique, il faut ajouter le travail effectué par les féministes dans le domaine de la vidéographie tels que Le Vidéographe fondé en 1971, G.I.V. (Groupe d'Intervention Vidéo), Vidéo Femmes (d'abord connu sous le nom de La femme et le film) et Réseau Vidé-elle des Femmes constitués en 1975 ainsi que P.R.I.M. fondé en 1981.²⁸ Au Québec, il existe un pourcentage élevé de femmes qui ont opté pour la vidéo comme moyen d'expression. On compte plus de deux cents vidéogrammes féministes et trois centres vidéo - Réseau Vidé-elle des Femmes, Vidéo Amazone et Vidéo Femmes - qui se concentrent exclusivement sur la production, la

réalisation et la distribution de bandes ayant trait à la condition féminine.

D. La vidéo féministe au Québec

L'importance du nombre de femmes travaillant en vidéo nous a portée à croire à la nécessité de s'attarder sur la vidéographie féministe québécoise. La focalisation de cette étude sur la vidéo s'est révélée pertinente également par le fait qu'elle permet d'une part de ne pas tomber dans le piège de l'énumération fastidieuse - piège qui aurait été tendu suite à la décision d'envisager l'ensemble des productions féministes québécoises - et d'autre part de ne pas comparer des oeuvres issues de différents moyens d'expression - comparaison trompeuse puisque chaque médium offre ses propres possibilités techniques et thématiques. L'étude verticale rend possible une véritable identification des diverses théories, stratégies, rhétoriques et techniques féministes.

1. Bref historique

C'est dans les années 74 et 75, période d'essor et d'organisation des mouvements féministes et d'utilisation de plus en plus répandue de la vidéo, que débute la polarisation des Québécoises autour de ce moyen de communication.²⁹ Dans ces années, la vidéo se présentait comme un outil avantageux à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, elle offrait à la femme la possibilité de s'approprier un nouveau médium lui permettant ainsi d'exprimer son vécu d'une façon authentique, selon son propre pouvoir d'expression, selon son propre rythme. En outre, le maniement relativement simple des appareils facilitait l'accès des femmes à la vidéo, elles qui, faute d'expérience et d'occasions, possédaient peu ou pas de connaissances techniques.

La vidéo permettait aussi l'enregistrement immédiat de la réalité quotidienne. Cette caractéristique impliquait non seulement la possibilité de saisir sur le fait des situations d'oppression ou d'aliénation, mais également celle d'offrir au public une image concrète, "lisible", et, par conséquent, accessible de la réalité des femmes.

Enfin, en tant que média de masse, la vidéo présentait deux avantages cruciaux pour les mouvements féministes: la possibilité d'atteindre le public dans la rue, à l'école ou au travail et d'organiser des discussions de groupe.

Aujourd'hui, la plupart des vidéastes féministes ont dépassé le stade urgent de la dénonciation et celui de l'appropriation hâtive d'un moyen d'expression. Nous pourrions constater plus loin comment l'importance accordée à la formulation de solutions susceptibles d'éliminer l'oppression des femmes, à l'élaboration d'une nouvelle vision - en l'occurrence une vision de femmes - de la réalité, aux recherches sur le plan formel et sur le développement d'écritures réalistes, symbolistes, poétiques, témoignent de ce dépassement.

2. Examen de la vidéo-fiction québécoise: corpus et objectifs

La vidéographie féministe québécoise comprend deux catégories de vidéogrammes - le documentaire et la vidéo-fiction. Dans cette étude, il nous paraît important de focaliser exclusivement sur la vidéo-fiction. Les documentaires sont réalisés via des centres d'intervention sociale dans le but de dénoncer l'oppression des femmes ou de suggérer des voies de sorties hors de l'aliénation par le biais de rencontres où le vidéogramme agit en tant que catalyseur de discussions. L'étude de ces bandes vidéo documentaires implique une analyse de leur efficacité communicative,

analyse qui ne peut être menée que par une enquête de type sociologique que ma formation d'historienne d'art ne permet pas d'aborder. Cependant, il n'en demeure pas moins évident qu'une enquête de ce genre peut offrir des données permettant de mieux comprendre le rôle du-de la spectateur-trice, ses attentes, ses prédispositions et ses réactions.

Dans le domaine de la vidéo-fiction féministe, on retrouve au Québec cinq artistes actives: Marshalore, Denise Hammond, Anne Ramsden, Corrine Corry et Joyan Saunders. Ce sont ces vidéastes qui feront l'objet de notre étude. Toutes furent présentes lors de la Semaine de la vidéo féministe québécoise qui s'est tenue au Cinéma Parallèle du 19 au 25 avril 1982 dans le cadre de l'exposition Art et féminisme.³⁰ A l'époque, nous avons sélectionné ces artistes parce que leurs vidéogrammes traitaient de la condition féminine. Globalement, les bandes vidéo choisies répon- daient à la définition formulée par Harmony Hammond en 1980 selon laquelle l'art féministe consiste à "refléter la conscience politique de ce que cela signifie d'être une femme dans une culture patriarcale."³¹

Le recul nous permet aujourd'hui de dépasser cette définition et de tenter d'expliquer la véritable place qu'occupent ces réalisations vidéo- graphiques dans le champ actuel de l'art et d'identifier les probléma- tiques qu'elles soulèvent, les rhétoriques et procédés techniques qui les caractérisent, les types de pensées féministes qui les motivent.

Dans cette étude, nous pourrions voir comment ce groupe de vidéastes reflète le nouvel élan féministe des années 80, comment elles ont su assimiler et sélectionner les recherches artistiques menées avant elles autant dans le domaine de l'art en général que celui, plus spécifique, de la vidéographie pour enfin les traverser de leur conscience féministe.

Nous verrons également ce qui lie ces vidéastes: "l'intention non

pas de dénoncer mais de révéler le patriarcat comme entité idéologique et politique et les stéréotypes qu'il entretient (l'absence de ce but sépare la vidéo-fiction de la vidéo documentaire). En bref, les pratiquantes de la vidéo-fiction féministe visent d'une part à démontrer que le sens est indubitablement mâle et d'autre part à ne pas avancer d'hypothèses sur ce en quoi consisterait Le Sens. Par cette activité, l'art féministe que nous examinerons dans cette étude, localise le-la spectateur-trice dans le "tout est possible", espace/temps que nous désignerons comme utopique. Ces vidéastes ont aussi choisi de faire face positivement à la nature utopique du féminisme.

En raison de cette orientation, les productions répertoriées appartiennent à un certain courant féministe dont les tenant-e-s défendent une perception holistique du réel, perception particulièrement identifiable dans les théories féministes de Robin Morgan, de Luce Irigaray, de Julia Kristeva et de Nicole Brossard.

Le terme holistique a été proposé par l'écrivaine féministe Robin Morgan afin de définir le courant féministe des années 80.³² La conscience féministe holistique signale le passage d'une pensée réformiste et d'une pensée personnaliste, focalisées spécifiquement sur les questions concernant les femmes, à une philosophie *en volume* par laquelle le réel est considéré comme un système complexe constitué de composantes non plus isolées mais en interaction.

Par pensée holistique, nous entendons donc une philosophie féministe analogue aux théories quantiques de relativité, de complémentarité, d'interaction, de discontinuité, de divisibilité des éléments de l'univers. Une pensée qui prône l'utopie du sens - un sens toujours en mouvement -, refusant la compartimentation des êtres et des choses telle que pratiquée dans toutes formes de ségrégation. Ce courant préconise l'utopie du sens

dans le but de mettre fin aux préjugés, aux fondamentaux et, par conséquent, de considérer l'individu dans sa diversité et son intégralité.

Cette thèse se fixe comme but d'examiner les vidéogrammes des artistes répertoriées afin de démontrer leur dimension holistique. Pour ce faire, nous procéderons en trois étapes.

Dans un premier temps, nous définirons le féminisme holistique des années 80 en identifiant ses rapports avec les théories féministes précédentes, ses modalités de fonctionnement, ses objectifs et sa position dans le courant des pensées scientifiques.

Une deuxième section abordera l'analyse proprement dite des productions majeures des femmes-vidéastes. Pour les fins d'analyse, nous adopterons à la fois une approche verticale permettant d'examiner les propriétés formelles de chacune des bandes vidéo, leur genre (dramatique, comique, poétique, théâtrale, etc.) et leurs mécanismes élaborés dans le but de révéler le patriarcat et de situer le-la spectateur-trice dans l'espace-temps utopique ainsi qu'une approche horizontale afin de comparer les vidéogrammes entre eux et de les associer, en raison des caractéristiques identifiées par l'approche verticale, à certaines pratiques artistiques du XXe siècle.

Dans une troisième et dernière étape, nous établirons le rapport entre le féminisme holistique et les vidéogrammes analysés. Plus précisément, nous verrons en quoi la "mise en utopie" et la désignation du patriarcat proposées par les bandes vidéo correspondent aux théories du nouvel élan féministe.

1. Dans le domaine de la littérature, Louise Dupré définit l'écriture féministe comme l'expression de femmes qui, conscientes de leur oppression, "prennent la parole pour raconter leur expérience personnelle à travers le filtre de l'écriture". Ce type de littérature, d'après l'auteure, devient une littérature *impliquée* parce qu'issue d'une prise de conscience. L'art féministe correspond précisément à cette définition d'écriture impliquée. La création féministe se caractérise par la pulsion anti-oppressive et libératrice de "dire le je sans se référer au il". En d'autres termes, la création impliquée sous-entend que la femme refuse la répression afin de formuler des valeurs autres que celles établies par l'homme. Voir L. Dupré, "Des textes qui témoignent", Spirale (11), septembre 1980, p. 9. L'auteure spécifie que le texte impliqué ne s'inscrit ni dans le militantisme, ni dans la théorie, ni dans le genre didactique: "Tout au plus pédagogique, écrit-elle parce qu'il montre une femme en situation de crise, il peut servir d'exemple à d'autres femmes qui partagent avec l'écrivaine un problème commun". Voir également M. Ouellette-Michalska, "Passeport 70-80. Vous avez dit femme, féminine ou féministe?", Le Devoir, 21 novembre 1981, p. III. L'auteure établit un parallèle entre la féministe et le-la séparatiste qui dit *nous* sans référer au fédéral.
2. F. Saint-Martin, "La femme en tant qu'artiste, en tant que femme...", in Art-Femme. Exposition de femmes artistes/An Exhibition of Woman Art, Montréal, centre Saidye Bronfman, galerie Powerhouse, Musée d'art contemporain, YWCA, 3-25 avril 1975.
3. Idem.
4. Idem., Le rejet de la culture masculine signifie pour l'auteure la "contestation des pouvoirs, des hiérarchies, des valeurs de la société traditionnelle et actuelle, contestation de la science, de l'art, du langage même". Fernande Saint-Martin précise que ce rejet ne peut s'accompagner d'une rupture avec le langage "qui a précédé chacun d'entre nous". L'auteure soutient l'impossibilité de sortir du code langagier et trace ainsi l'alternative de la femme-artiste: "assumer la totalité du langage humain dont elle a été aliénée pendant si longtemps, (...) tenter de le plier à sa volonté de découverte et d'expression d'elle-même". Cette alternative, Mme Saint-Martin l'identifie dans les travaux de Mélanie Klein et de Lou Salomé qui, à l'intérieur des concepts freudiens, prennent position pour la suppression des valeurs phallocentriques. Ces femmes ont réussi, selon elle, à poser "les jalons d'une dimension proprement féminine de la culture".
5. Deux catalogues soulignaient l'exposition: R.M. Arbour et al., Art et féminisme, Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars-2 mai 1982 et C. Roës, Semaine de la vidéo féministe québécoise, Montréal, Musée d'art contemporain/Cinéma Parallèle, 19-25 avril 1982.
6. L. Letocha, Art et féminisme, op. cit., p. V.

7. Idem.
8. Ibid., p. VI.
9. M. Silberman, "Cine-Feminists in West Berlin", Quarterly Review of Filmic Studies, 5 (2), printemps 1980, p. 217.
10. F. Couture et S. Lemerise, "L'art des femmes: 'la partie n'est pas gagnée!'", Possibles, 7 (1), 1982, p. 44.
11. S. Guilbault, "The New Adventures of the Avant-Garde in America. Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the 'Vital Center'", trad. du français par T. Repensek, October (15), hiver 1980, pp. 61-78.
12. R. Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 54: "(...) il n'y a d'idéologie dominée (et dominante): du côté des 'dominés' il n'y a rien, aucune idéologie, sinon précisément - et c'est le dernier degré de l'aliénation - l'idéologie qu'ils sont obligés (pour symboliser, donc pour vivre) d'emprunter à la classe qui les domine. La lutte sociale ne peut se réduire à la lutte de deux idéologies rivales: c'est la subversion de toute idéologie qui est en cause".
13. K. Coretts-Smith, "The Erosion of internationalism", Centerfold, 3 (4), avril-mai 1979, p. 186. Ce texte consiste en la transcription des propos tenus par l'auteur lors de la conférence qui s'est déroulée au Nova Scotia College of Art and Design au mois de février 1979, conférence intitulée "Political content in Contemporary Art".
14. L. Lippard, "Sweeping exchanges: the contributions of feminism to the art of the 1970s", Art journal, 40 (1), automne-hiver 1980, p. 362. Voir également, de la même auteure, "Making Something", Heresies, 1 (4), p. 65.
15. P. Bourdieu et J.-C. Passeron, La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement, Paris, Editions de Minuit, 1970, p. 19. Les auteurs précisent comment la féminisation de l'éducation s'avère trompeuse puisque, dans les faits la carrière scolaire offerte par les pays riches aux jeunes filles ne modifie en rien le modèle traditionnel de la division du travail entre les sexes, comme en témoignent "toute l'attitude des étudiantes envers leurs études et, plus visiblement encore, le choix de la discipline ou le taux d'utilisation professionnelle du diplôme qui sont à la fois cause et effet de cette attitude".
16. L'identification de formes ou de thèmes typiquement féminins à l'intérieur de la littérature des femmes a été désignée comme insuffisante et arbitraire par Suzanne Lamy dans sa critique de L'écriture-femme de Béatrice Didier, ouvrage publié en 1981 par les Presses universitaires de France. Voir S. Lamy, "Un saut (manqué) dans la mêlée", Spirale (24), avril 1982, p. 8: "On fait comme si le mot (écriture féminine) allait de soi, comme si rien ne s'était passé en théorie littéraire depuis vingt ans. Comme si

16. (suite)
la coexistence des 'thèmes' et des 'formes' suffisait pour qu'il y ait écriture. (...) La spécificité des écrits des femmes, Béatrice Didier la cherche peut-être là où elle ne peut la trouver".
17. F. Théoret, "La transparence", Spirale (11), septembre 1980, p. 10.
18. Lippard, Feministische Kunst International, Amsterdam, Stedelijk Museum, 29 novembre-31 janvier 1979, s.p.. Cette citation est tirée d'un texte qui réunit les commentaires des différentes participantes du débat présenté dans le cadre d'exposition d'art féministe. Dans la même ligne de pensée voir aussi B. Zack, Woman as viewer, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 26 novembre-14 décembre 1975, p. 3. La sculptrice soutient qu'il importe lors de l'organisation d'une exposition visant à regrouper des réalisations de femmes-artistes, de baser la sélection des oeuvres selon leur caractère non pas féminin mais féministe. Cette orientation empêche, selon elle, la propagation des stéréotypes féminins dont celui de la femme-artiste amateur.
19. N. Tenhaaf et L. Covit, Powerhouse, Montréal, Coopérative d'imprimerie Véhicule, n.d., n.p. et Monique Brunet-Weinmann, "La galerie Powerhouse", Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme, 2 (1), 1980, pp. 84-89.
20. L'événement a été organisé par Louise Bouchard, Claudine Kurtzman, Christine Lemoine et Renée Ouimet. Voir T. Van Dijk, "'Les femmes autrement vues par les femmes...un défi?' Un précédent!", Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme, 2 (3), 1980, p. 78.
21. Francine Larivée, citée par J. Lepage dans "Francine Larivée. Guerillera", La Vie en rose, décembre 1981 et janvier, février 1982, p. 60. Pour une analyse détaillée de l'installation, voir C. Lemoine, "Quand l'art est social: une lutte à mener", Des luttes et des rires de femmes, 4 (1), 1981, pp. 16-17; M. Dufrené, "Témoignage/ Notes sur 'La Chambre nuptiale'", Le Devoir, 20 mars 1982, p. 22 et D. Guay, "Parler d'elles à partir d'elles-mêmes", in Art et féminisme, op. cit., pp. 36-39.
22. Arbour, "Art et féminisme", in Art et féminisme, Ibid., p. 14, n. 8.
23. "Le 2e festival de créations des femmes. 48 'bouffées', 88 intervenantes", La Presse, 29 mai 1982, p. C6.
24. Le diaporama a été réalisé par Rose Marie Arbour, Francine Larivée, Ghislaine Lafrenière et Thérèse Saint-Gelais. Voir à ce sujet, une entrevue avec R.M. Arbour par L. Langevin, "Concentrer les énergies", Spirale (23), mars 1982, p. 7.
25. L. Gauthier, "Réseau Art-Femme. Itinéraire d'espaces ponctuelles", Cahiers, 4(13), printemps 1982, pp. 15-17. Voir également le catalogue des expositions qui sera publié prochainement.
26. A. Poulin, "Recherches sur les femmes: première mondiale à Montréal", Le Devoir, 24 juillet 1982, p. 3. et 171 artistes québécoises, Ville Emard, Maison de la Culture Marie Uguay, 27 juillet-7 septembre 1982. Le dernier ouvrage a été publié sous forme de brochure sur les lieux de l'exposition.

27. L'exposition a été organisée par Christine Ross, conservatrice invitée, et Elaine Steinberg-Kraut, administratrice du projet. Voir le catalogue d'Actuelles I, Arbour, Ross, E. Steinberg-Kraut et Tenhaaf, Actuelles I, Montréal, Air Canada/Place Ville Marie, 21 octobre-12 novembre 1983.
28. Ces différents centres vidéo sont situés à Montréal sauf pour Vidéo-Femme localisé à Québec et Réseau Vidéo-elle des Femmes localisé à Saint-Adrien-de-Ham. A part P.R.I.M. qui distribue des vidéogrammes réalisés par des artistes (il est possible de visionner les bandes vidéo d'Anne Ramsden et certains vidéogrammes de Marshalore dans les locaux de ce centre), les autres organismes distribuent de la vidéo documentaire et utilisent la vidéographie comme moyen de conscientisation socio-politique. Chaque centre possède son catalogue dans lequel on retrouve une liste des vidéogrammes, une courte description des récits vidéographiques, un classement thématique et les tarifs de prêt et de vente des bandes vidéo.
29. Cette partie du texte reprend une section de l'introduction que l'auteure a écrite lors de la Semaine de la vidéo féministe québécoise. Voir Ross, op. cit., pp. 5-6.
30. Ibid., pp. 7-10. Joyan Saunders vit présentement en Californie.
31. H. Hammond, "Horseblindness", Heresies 9, 3 (1), p. 45 et "More Women's Art: An Exchange", Art in America, 64 (6), novembre-décembre 1976, p. 13.
32. R. Morgan, The Anatomy of Freedom. Feminism, Physics and Global Politics, Garden City, New York, Anchor Press/Doubleday, 1982. Dans sa description du féminisme actuel, Morgan utilise les termes "holisme" (du grec holos, "entier"), "holopolitique", "holomouvement", "holographie" et "hologramme" afin de désigner une philosophie qui considère le réel dans sa totalité. Le terme holisme fut d'abord utilisé par Jan-Christian Smuts en 1926 pour indiquer "la tendance de l'univers à construire progressivement des unités structurelles de complexité croissante mais formant chacune une totalité". (Georges Thines et Agnès Lempereur, Dictionnaire général des sciences humaines, Paris, Editions Universitaires, 1975). Il fut par la suite employé en biologie, en psychopathologie, en sciences sociales, en éducation et en anthropologie. Dans un sens général, l'holisme consiste en l'affirmation que les tous, ou des tous, sont plus que la somme de leurs parties. En biologie, la théorie holistique conçoit l'organisme comme une totalité, c'est-à-dire comme une "structure unifiée et irréductible à la somme de ses composantes anatomo-physiologiques". (Idem). Cette théorie est donc basée sur l'étude de l'organisme dans son entier et de ses propriétés envisagées comme un tout. En psychopathologie, la théorie holistique soutient que "les maladies mentales ne procèdent pas d'une détermination locale et spécifique du fonctionnement nerveux, mais d'une altération globale d'une fonction psychologique (mémoire, affectivité, pensée conceptuelle)". (Idem). En sciences sociales, la théorie holistique prétend que la société peut, ou devrait, être étudiée dans des termes de totalités sociales: les données fondamentales d'analyses sociales

32. (suite)

ne sont pas les individus ou les manifestations individuelles mais plutôt les lois, dispositions et mouvements de la société. (Antony Flew, A Dictionary of Philosophy, New York, Lawrence Urdeng Associates Ltd., 1979). En éducation, la théorie holistique se présente comme une philosophie de travail pour l'étudiant-e selon laquelle l'éducation est et doit être concernée avec l'individu dans son entier, dans son développement mental, physique, émotionnel et spirituel. (Gilbert De Landsheere, Dictionnaire de l'éducation et de la recherche en éducation avec lexique anglais-français, Paris, Presses universitaires de France, 1979). Enfin, en anthropologie, la théorie holistique implique une approche du réel socio-culturel comme totalité. (Thinès et Lempereur, loc. cit.). Soulignons par ailleurs que l'holographie consiste en un moyen de créer une image photographique unique sans l'utilisation d'une lentille. L'hologramme désigne l'enregistrement photographique de l'image. Non éclairé, l'hologramme consiste en un pattern irreconnaissable de raies et de spirales; lorsqu'éclairé par une lumière cohérente comme un rayon laser, il organise la lumière dans une représentation tri-dimensionnelle de l'objet original. Le terme holographie a été proposé par Dennis Gabor qui a tenté, en 1948, d'améliorer le microscope électronique de façon à ce qu'il puisse enregistrer un objet tri-dimensionnellement. Pour atteindre un tel enregistrement, la lumière émanant de la source doit elle-même être photographiée. Si les ondes de cette lumière avec leur multitude de crêtes et de creux qui se déplacent rapidement sont gelées pour un instant et photographiées, le pattern ondulé peut alors être reconstruit et pourra exposer le même caractère tri-dimensionnel que l'objet qui réfléchit la lumière. Si l'on compare les photographies directes et les images holographiques, ces dernières présentent l'avantage d'être à trois dimensions.

CHAPITRE I

LE FEMINISME: BREF HISTORIQUE ET PERSPECTIVES ACTUELLES

For a human being inhabiting a male body, the basic task of existing is, I think, very different. (...) Leaving aside for the moment the question of whether or to what extent difference is lodged in physiological structure or in societally formed behavior (or both), (...) still I sense some other difference, like a shadow.

I think it is the shadow cast on a man by a man. I think it is the echo of received history whispering to this consciousness that, because it inhabits a male body, it is human. What an utterly different state of existence must be experienced, after all, when one has inherited directly and by osmosis the assurance that the very words used to study, describe, and define humanity and humanlike forms - anthropology, ancestry, android, to cite a few - stem from both the Greek and Latin roots for 'man'!

Robin Morgan, The Anatomy of Freedom. Feminism, Physics and Global Politics, Garden City, New York, Anchor Press/Doubleday, 1982, p. 43.

L'enfant, qui se construit et devient un homme, est riche non seulement des recettes biologiques apportées par ces gènes, non seulement des substances apportées par son milieu et des comportements enseignés par son entourage, mais il est aussi riche potentiellement des trésors accumulés par les traditions orales ou enfouies dans toutes les bibliothèques du monde.

Albert Jacquard, Moi et les autres, Paris, Editions du Seuil, 1983, pp. 135-36.

(...) I would not agree that we should be taking a new art and fitting it into an old system. Feminist art is one aspect of a larger concept of feminism which also includes developing new economic systems.

(Harmony Hammond)¹

Avant d'aborder l'analyse proprement dite des vidéogrammes répertoriés, il s'avère indispensable d'étudier le climat social qui a déterminé l'entrée du féminisme en art. L'examen des développements du féminisme en Occident et notamment au Québec permettra de situer non seulement les sources et motivations de base de la création féministe mais aussi les caractéristiques du féminisme contemporain qui seront subséquemment mises en rapport avec les bandes vidéo afin d'établir leur niveau d'influence sur la vidéo d'art féministe au Québec.

A. Le féminisme radical en Occident

Il faudra attendre la fin des années 60 pour voir naître en Amérique du Nord et en Europe la deuxième vague du mouvement féministe désignée comme le Mouvement de libération de la femme (M.L.F.). L'apparition de M.L.F. permettra une restructuration du féminisme dont les luttes s'étaient fortement atténuées depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Le nouvel élan féministe émerge dans une société où prédomine une conception instrumentale des femmes qui relègue celles-ci dans des tâches d'ordre domestique, reproducteur et éducatif. Cette conception persiste malgré les luttes menées par les femmes pendant la première moitié du siècle pour améliorer leurs conditions de travail, garantir leurs droits fondamentaux et obtenir le droit de vote et malgré leur implication, lors de la seconde guerre, soit dans la production d'armements, soit dans le maquis.² Il devient aujourd'hui évident que si la plupart des femmes a obtenu le droit de vote entre les années 1903 et

22.
1940, ce n'est pas parce qu'elles étaient considérées comme étant égales à l'homme mais "parce que leur rôle de mère devait s'étendre dans la sphère publique".³ Andrée Michel conclut qu'à cette époque:

(...) la société n'existe pas pour développer les potentialités des femmes, mais celles-ci existent pour les besoins de production et de reproduction de la société. On les utilise en temps de guerre dans la production et dans l'armée, mais on les renvoie au foyer quand on n'a plus besoin d'elles.⁴

Le nouveau féminisme de la fin des années 60 se caractérise par l'avènement d'un courant radical qui réagit contre (sans y mettre fin) le courant réformiste de la première vague, lequel n'intervient qu'au niveau de la division sexuelle des rôles sans remettre en cause les structures fondamentales de la société. Parmi les initiatrices des cellules du mouvement de libération des femmes (Women Liberation Movement, WLM), on compte, entre autres, Joe Freeman, Roxane Dunbar, Ti-Grace Atkinson et les écrivains Kate Millett (Sexual Politics, 1969), Shulamith Firestone (The Dialectic of Sex, 1970) et Germaine Greer (The Female Eunuch, 1970).

Deux écoles de pensée influencent profondément le courant radical. D'une part, les féministes retiennent de l'école marxiste à la fois la méthode dialectique basée sur la reconnaissance des contradictions qui forment le réel social et la possibilité de mettre fin à la relation exploitation-oppression identifiée par Marx.⁵ D'autre part, elles s'enlignent avec l'école personnaliste principalement défendue par les deux psychanalystes Wilhelm Reich et R.D. Laing par le fait que cette dernière propose une vision totale - à la fois psychologique et sociale - de l'individu. Dans Psychoanalysis and Feminism, 1974, Juliet Mitchell démontre comment les théoriciennes féministes ont retenu le concept de politique sexuelle élaboré par Reich, concept qui préconise l'examen

socio-psychanalytique de l'oppression sexuelle et dénonce l'inefficacité d'une réforme sexuelle qui agit sur des points spécifiques d'oppression

« homme-femme tout en laissant les structures socio-économiques inchangées.⁶

Mitchell souligne également l'influence de la "science des personnes" de

Laing d'après laquelle le-la patient-e doit être considéré-e non pas

isolément, d'une façon dépersonnalisée, mais selon le contexte social dans

lequel il-elle vit.⁷ Selon Laing, il est primordial de rétablir la

cause sociale qui est l'origine de la maladie" et, par conséquent, d'"englober

la psychanalyse dans une 'science des personnes' plus large".⁸ Pour les

féministes, l'école personnaliste s'est présentée comme une possibi-

lité de dépasser l'analyse marxiste de la lutte des classes et celle,

freudienne, de la sexualité qui n'arrivent pas à cerner la cause de

l'oppression féminine qui découle, selon le courant radical, de la condi-

tion biologique des femmes et de leur rôle dans la reproduction de

l'espèce humaine. Comme le souligne Mitchell, cette école a permis aux

féministes de postuler que l'oppression fondamentale se situait dans la

relation dominant-dominée homme-femme et d'identifier le patriarcat comme

"l'organisation sociale responsable de l'oppression des femmes":

(...) autres points communs entre Reich et les féministes radicales d'aujourd'hui, par exemple Shulamith Firestone. Tous deux placent d'emblée leurs analyses dans le contexte du marxisme, pour chacun l'exemple de la sociologie historique d'Engels et de l'anthropologie psychologique de Malinowski a été le ferment qui les a encouragés à dépasser certaines limites du marxisme et à postuler que la société sexiste précède la société des classes: le patriarcat incorpore toutes les formes d'exploitation. Elles constituent un vaste domaine qui doit être analysé afin de mieux le renverser.⁹

Ce "nouveau féminisme" élaboré par les Américaines devient en

quelques années un mouvement d'envergure internationale. D'une part,

les développements importants de la presse écrite et électronique

permettent une communication efficace entre pays.¹⁰ D'autre part, les femmes occidentales reconnaissent dans les réflexions des féministes radicales leur propre condition féminine et les types de luttes aptes à modifier cette condition.¹¹ L'identification des Européennes aux théories américaines se perçoit dans cette déclaration énoncée en 1974 par un collectif italien qui soutient que l'oppression des femmes a existé dans toutes les formations sociales:

'Au commencement', il n'y a pas la horde primitive et la lutte des fils contre le père, il y a au contraire l'aliénation des femmes et la domination des hommes sur elles afin d'assurer la légitimité des fils.¹²

B. Le féminisme au Québec

Au Québec, les anglophones associées aux milieux universitaires radicaux de Sir George Williams et de McGill créent le Montreal Women's Liberation Movement à l'automne 1969.¹³ Le premier mouvement québécois de libération des femmes vient de naître. De leur côté, les francophones fondent leur propre mouvement, le Front de libération des femmes du Québec (F.L.F.), en janvier 1970.¹⁴ Constitué au début de militantes issues des deux groupes linguistiques, le F.L.F. subira une scission entre les anglophones et les francophones qui associent la libération des femmes à celle du Québec et à la lutte des classes.¹⁵ L'apport important du F.L.F. se situe dans sa dénonciation du sexisme perpétué par les groupes de gauche auxquels les membres du F.L.F. avaient été associées. Ces féministes cherchent à concilier la libération nationale à celle des femmes suivant la devise: "Pas de Québec libre sans libération des femmes! Pas de femmes libres sans libération du Québec!"¹⁶ Une recherche récente menée par la sociologue Diane Lamoureux démontre que la majorité des membres du F.L.F. considéreraient les revendications féministes comme des

composantes du projet nationaliste:

De fait, la conception prévalente à l'intérieur du F.L.F. est que la lutte féministe est un aspect parcellaire de la lutte de libération nationale et que la politique ou l'action politique passe par la consolidation d'un courant nationaliste radical où les femmes ne seront pas discriminées.¹⁷

En raison de divergences d'idéologies, le F.L.F. s'éteint à la fin de 1971 alors que l'association publie le premier numéro de la revue Québécoises deboutte!. Quelques ex-membres se joignent à d'autres militantes et forment le Centre des femmes. La nouvelle association poursuivra la publication du périodique et devient très active dans la lutte pour l'avortement et la contraception libres et gratuits. Ses principaux buts sont l'analyse de l'oppression féminine, l'organisation de rencontres entre femmes et la formation de militantes.¹⁸

Pendant ce temps, des associations féminines moins radicales poursuivent leurs activités. Parmi celles-ci on compte le Young Women's Christian Association (Montréal, 1874 et Québec, 1875), les Cercles des Fermières (premier cercle fondé en 1915), l'Association des femmes diplômées des universités (Montréal) (1949), The Montreal Local Council of Women (1953), la Ligue des femmes du Québec (1958), The Voice of Women (Montréal, 1961), l'Association féminine d'éducation et d'action sociale (1966) et la Fédération des femmes du Québec (1967).

Les centrales syndicales mettent sur pied des comités de la condition féminine dont les idéologies appartiennent à la fois au courant féministe d'inspiration marxiste et au courant qui associe la libération des femmes à l'avènement du socialisme et d'un Québec indépendant. En 1973, la Centrale de l'enseignement du Québec (C.E.Q.) forme un comité de la condition féminine qui dénonce la conception instrumentale des femmes perpétuée dans les manuels scolaires - conception qui influence les jeunes dans leurs

comportements et leurs appréciations réciproques.¹⁹ A la même année,²⁶ le comité de la condition féminine de la Confédération des syndicats nationaux (C.S.N.) renaît après avoir été aboli en 1966 sous couvert qu'il nuisait à l'intégration des femmes dans le milieu syndical.²⁰

Le comité vise à défendre les revendications féministes à l'intérieur des luttes syndicales. Pendant cette période, les trois grandes centrales - C.E.Q., C.S.N. et la Fédération des travailleurs du Québec (F.T.Q.) - participent au comité de lutte pour appuyer le Dr Morgentaler dans ses efforts pour légaliser l'avortement.²¹ Dans les années qui suivront, ces centrales constitueront le plus influent noyau de luttes réformistes pour le congé de maternité, les garderies universelles et gratuites et l'égalité des salaires entre hommes et femmes pour des travaux de même valeur.

Enfin, en 1973, les gouvernements mettent sur pied, au provincial, le Conseil du statut de la femme du Québec (C.S.F.) et, au niveau fédéral, le Conseil consultatif canadien de la situation de la femme (C.C.C.S.F.). Diverses associations féministes prennent naissance, notamment le Réseau d'action et d'information pour les femmes (R.A.I.F.). Un des bastions importants du féminisme réformiste, la Fédération des femmes du Québec, se radicalise et exige en 1975 l'abrogation des articles du Code criminel concernant l'avortement.²²

Comme nous avons pu le constater, les années 70 se caractérisent par deux types de tendances féministes: le féminisme radical et le féminisme réformiste radicalisé remplaçant tous deux le féminisme réformiste de la première moitié du siècle dont les luttes portaient sur des points précis tels que l'obtention du droit de vote et l'accès des femmes à l'éducation. Inspirées par le féminisme radical américain, les luttes des femmes de l'Occident adoptent progressivement un caractère plus global. Les réformes

éparses font place à des mouvements de contestation dans lesquels les femmes remettent en question l'éducation, la stéréotypie, la place des femmes sur le marché du travail, leur rapport avec les mouvements de gauche et les bases mêmes de leur vécu - la maternité, la famille, le mariage, la sexualité. A la stratégie réformiste se substitue un féminisme personnaliste affirmant que "les femmes d'abord et avant tout sont des êtres humains qui, comme les autres personnes de notre société doivent avoir l'occasion de développer à fond leur potentiel humain".²³ A la contestation se rattachent donc une dénonciation de l'inégalité de fait existant malgré la quasi-égalité des droits et une lutte pour l'autonomie.

Finalement, c'est surtout à une redéfinition du "féminin" que tend le nouveau féminisme: on refuse dorénavant les limitations prescrites traditionnellement par les hommes. Les femmes veulent qu'on les considère autrement que comme des mères de famille, des procréatrices et des êtres passifs. C'est dans ce sens que le collectif québécois Clio affirme la nécessité de redéfinir le féminin:

On découvre subitement qu'il n'y a aucune raison pour que le masculin soit la norme et que toute la vie des femmes soit évaluée en fonction des standards masculins. Cette découverte de la valeur intrinsèque de tout ce qui est féminin sera un des aspects les plus révolutionnaires du mouvement féministe.²⁴

Il n'en demeure pas moins que si l'influence du féminisme radical se fait sentir en Occident, celui-ci est loin d'être unanimement accepté par toutes les féministes. Il persiste encore aujourd'hui des conceptions divergentes quant aux luttes qui doivent être entreprises. Un ensemble de dichotomies marque le mouvement féministe: réformisme/radicalisme, essentialisme (identification d'une spécificité innée de la femme)/anti-essentialisme (refus de la théorie du déterminisme biologique et identification d'une spécificité culturelle de la femme), luttes en collectif/luttes isolées, entrée des femmes dans la cité/retrait des femmes de la

cité, revendications politiques/revendications privées, etc., *ad nauseam*.

Au Québec, la discontinuation en 1979 de la revue radicale Les Têtes de pioches fondée en 1976 résulte précisément de dichotomies internes.²⁵

Les diversités d'opinions entraînent non seulement le dialogue et la remise en question constante des idées mais aussi l'impossibilité de s'assembler dans le but de lutter pour une même et unique cause.

Qu'en serait-il si les féministes envisageaient ces diversités d'opinions non plus comme des dichotomies mais comme des approches complémentaires? Ce type de questionnement surgit vers la fin des années 70. Au niveau des luttes des femmes, se dessine le désir d'une certaine *symbiose*, un début de mutualisme impliquant la formation d'une liaison réciproquement profitable aux parties des différents camps.

C. Le féminisme holistique

L'amorce d'une symbiose entre les féministes fait place à un courant qui retient du féminisme radical la notion de patriarcat mais qui ne perçoit pas celui-ci uniquement comme source de l'oppression des femmes: le patriarcat y est défini comme une entité idéologique et politique responsable de l'*ensemble* des relations dominant-dominé à laquelle il n'est possible de mettre fin qu'en luttant à tous les niveaux des activités humaines.

Comme exemple de ce nouveau type de réflexions, soulignons l'ouvrage récent d'un groupe de sociologues portant sur l'intervention féministe.²⁶ Les auteures soulignent l'impact partiel des luttes féministes réformistes et radicales: alors que le courant radical réussit à pointer non seulement l'effet temporaire d'une politique réformiste mais aussi sa tendance à agir sur les effets plutôt que sur les causes de l'oppression des femmes, ce courant radical fonctionne également comme une stratégie partielle puisqu'il ne tient compte, dans son analyse personnaliste, que de la composante

femme.²⁷ Les auteures signalent que si ce courant a réussi à émettre des hypothèses sur l'origine de l'oppression des femmes en situant celle-ci dans les rapports de domination homme-femme et, par conséquent, à établir des liens structurels entre les conditions de toutes les femmes, il n'en demeure pas moins qu'il a isolé les relations homme-femme de l'ensemble des autres relations de domination présentes dans la société actuelle:

Cette vision a-historique et a-temporelle qui isole les rapports de domination homme/femme de l'ensemble des rapports sociaux de domination caractérisant le développement de nos sociétés conduit, selon nous, les intervenantes féministes à occulter une partie de la réalité sociale que sont les inégalités de race et de classe et les empêche d'opérer un lien dialectique entre ces différents niveaux: l'oppression des femmes, et la division de la société en races et classes opposées.²⁸

Les sociologues soutiennent que c'est précisément cette incapacité du courant radical à relier l'oppression des femmes à d'autres types d'oppression qui enclenche chez les militantes l'adoption d'une politique réformiste afin de réviser les institutions patriarcales. En conclusion, ces sociologues font part de leur intérêt pour une conception *en volume* de la condition féminine afin d'axer les luttes autant aux niveaux des causes que des effets, sans quoi l'effet féministe ne pourra se produire.²⁹

Les femmes constatent aujourd'hui - et c'est là que se situe le nouvel élan du féminisme - que la lutte destinée à mettre fin à leur oppression spécifique ne peut plus être uniquement focalisée sur elles mais sur toutes les composantes de la société patriarcale. Les féministes adoptent progressivement une perception non plus bi-dimensionnelle mais tri-dimensionnelle de l'univers. Robin Morgan qualifie cette nouvelle orientation d'"holopolitique", soutenant par cette qualification que le féminisme actuel et l'holographie partagent une méthode d'enregistrement

en volume des phénomènes.³⁰

En raison du féminisme des deux dernières décennies, les femmes ont été, sont encore, parmi les premières à prendre conscience du statut aliéné de l'individu entretenu par des structures sociales qui favorisent l'isolement, les stéréotypes, le ségrégationnisme et la centralisation politico-économique. De plus, elles ont été davantage conscientes de la souffrance dans le monde (de la femme battue à la famine dans le Tiers Monde), de l'épuisement des ressources naturelles, de la détérioration grandissante de la paix et, par là, de la possibilité d'une guerre nucléaire.

L'entrée massive des femmes dans les luttes contre le nucléaire, pour la protection des ressources naturelles, pour une meilleure distribution des richesses entre pays industrialisés et pays en voie de développement, pour une redéfinition de la cellule familiale, pour une valorisation des attitudes dites féminines (jadis dévalorisantes et oppressives) telles que la stabilisation, l'émotion et le respect de la vie, cette entrée témoigne d'une perception en volume de la relation de domination homme-femme.³¹

Mettre fin à la société patriarcale hiérarchique signifie donc pour plusieurs féministes actuelles, la réorganisation de cette société en une société réticulaire, c'est-à-dire une société "à réseaux" basée sur la décentralisation, la distribution du pouvoir, la communication, le respect de la diversité et la notion d'individu comme partie de cette société.

Dans The Anatomy of Freedom, l'écrivaine féministe américaine Robin Morgan établit une analogie entre les théories de la physique quantique et l'orientation actuelle du féminisme. Selon l'auteure, les deux domaines partagent l'adoption des concepts de relativité, d'interaction et de liberté.³² Morgan soutient que l'évolution de la physique - de la physique mécanique classique à la physique des quanta -

31.
correspond à celle de la politique occidentale et, en particulier, à celle du féminisme.

L'auteure constate qu'à la physique mécanique qui croyait en une organisation en "blocs" des éléments de l'univers - dont le bloc ultime consistait en l'atome - correspondait une politique mécanique basée également sur les notions de "blocs" (philosophie d'après laquelle les composantes de l'univers étaient classées en sous-groupes: sexes, races, tribus, classes, familles, nations, etc.), d'unité ultime (l'être humain) et de matérialisme perçu comme un système réaliste d'analyse.³³ Robin Morgan poursuit son analogie en associant la physique quantique au féminisme des années 80.³⁴ Cette analogie qui peut se résumer en cinq points tire sa pertinence du fait qu'elle permet de cerner les principales caractéristiques des théories féministes actuelles, ses acquis, ses directions, ses effets. Les cinq points fonctionneront ultérieurement comme des outils d'analyse afin d'entamer une réflexion sur le contenu féministe des productions vidéographiques répertoriées.

1. Théorie quantique de Planck

Max Planck élabore en 1900 la théorie quantique selon laquelle l'énergie radiante émise correspond non pas à un flux continu mais à des parcelles discontinues désignées comme des quanta. Morgan établit une analogie entre la théorie de Planck et la remise en question des normes élaborée par les féministes radicales.³⁵ Ces dernières luttent pour une discontinuité des normes, provoquant ainsi une modification des structures de la famille et une articulation plus ouverte des options sexuelles. Le patriarcat est reconnu comme une entité non pas naturelle mais culturelle. Soulignons ici la définition du patriarcat comme

système politico-idéologique proposée par l'écrivaine Adrienne Rich:

Le patriarcat, c'est le pouvoir des pères: un système sociofamilial, idéologique, politique, dans lequel des hommes, par la force, par pression directe ou à travers des rites, la tradition, la loi, le langage, les habitudes, l'étiquette, l'éducation, et la division du travail, décident du rôle que jouera la femme, ou qu'elle ne jouera pas.³⁶

2. Théorie spéciale de la relativité

En 1905, Albert Einstein élabore la théorie spéciale de la relativité selon laquelle la masse-énergie est perçue comme une et l'espace-temps comme relatif. Ce concept exprimé dans l'équation $E = mc^2$ (l'énergie égale la masse multipliée par la vélocité de la lumière au carré en centimètres par seconde) soutient que l'énergie possède une masse, c'est-à-dire que la masse d'un corps au repos correspond à de l'énergie entreposée, que l'énergie est relâchée lorsque le corps est détruit, que la masse est simplement une forme d'énergie. On assiste à la fin de la notion de matière.

La théorie spéciale du féminisme se présente ainsi: la majorité de l'humanité (les femmes) partage la même condition, relative à la minorité masculine.³⁷

Symptomatique de la reconnaissance de cette théorie sont les premiers ouvrages écrits par les féministes radicales mentionnées plus haut:

Sexual Politics de Kate Millett, The Dialectic of Sex de Shulamith Firestone, The Female Ennuch de Germaine Greer, Ainsi soit-elle (1975) de Benoîte Groulx, etc.; les exposés anthropologiques tels que Les femmes avant le patriarcat (1976) de Françoise d'Eaubonne qui explique que la dualité culturelle homme-femme s'inscrit dans un monde patriarcal dans lequel les femmes existent comme valeurs d'échange et sont soumises à une domination d'ordre à la fois économique, politique, symbolique et

social; les travaux en psychologie de Juliet Mitchell (Psychoanalysis and Feminism, 1974), d'Elena Belotti (Du côté des petites filles, 1977), de Luce Irigaray (Speculum, de l'autre femme, 1974; Ce sexe qui n'en est pas un, 1977; Amante Marine, 1980; Passions élémentaires, 1982), de Christiane Olivier (Les enfants de Jocaste, 1980), de Louise Guyon, Roxane Simard et Louise Nadeau ("Va te faire soigner, t'es malade", 1981), de Marisa Zavalloni ("Eco-Ecology: The Study of the Interaction Between Social and Personal Identity", 1982).

L'ensemble de ces ouvrages remet en question les discours/institutions du siècle par une analyse féministe basée sur l'identification de l'oppression commune des femmes.

Mentionnons ici les recherches de la psycho-sociologue Marisa Zavalloni qui démontrent comment dans une culture monopolisée par les hommes, les héros culturels - nécessaires à la formation de l'identité - sont forcément mâles alors que les contributions des femmes n'entrent pas dans la mémoire collective comme une expression culturelle du genre féminin: elles sont perçues comme des exceptions individuelles et réabsorbées dans la culture patriarcale sans créer de prototypes d'identité.³⁸ Les prototypes d'identité générés par l'image de l'héroïsme masculin constituent, par conséquent, une partie de l'héritage de tout psyché mâle. Zavalloni conclut que, chez l'homme, ces prototypes nourrissent le moi alors qu'ils situent la femme comme l'"autre", le "négatif".³⁹

En 1915, Einstein développe sa théorie et propose la théorie générale de la relativité d'après laquelle l'attraction gravitationnelle entre les corps possédant une masse est également relative. Cette attraction courbe le temps et l'espace (comme un objet déplace l'eau). La théorie d'Einstein qui se situe à la base de la physique quantique a permis de rejeter non

seulement l'espace, le temps, la gravité et le mouvement comme données absolues mais aussi le déterminisme strict, faisant place ainsi à la dynamique des interactions et des complémentarités: le monde dans lequel nous vivons tri-dimensionnellement consiste en fait en un continuum d'espace à quatre dimensions. Parallèlement, la théorie générale du féminisme implique un élargissement de courants personnaliste et réformiste. La théorie commence à s'étendre au-delà des limites de ce qui a été considéré comme le mouvement des femmes et la vision féministe commence à exercer un impact dans la société: on découvre que le féminisme est inhérent aux luttes pour la liberté dans le Tiers-Monde; à l'implantation d'un nouvel ordre économique international; à la résolution de la famine, de l'augmentation de la population, de la maladie, de la guerre, de la destruction de l'environnement; à une redéfinition de la sexualité, de l'âge, des questions culturelles, spirituelles, socio-économiques, esthétiques.⁴⁰

C'est selon cette vision élargie que l'écrivaine québécoise Nicole Brossard préconise une entrée des féministes en politique. L'auteure souligne que si le féminisme actuel "englobe tous les champs d'activités humaines", s'il signifie "une lecture des réalités politique, économique, sociale, culturelle et sociale", il demeure non considéré dans l'actualité politique:

Ce que l'on évacue, en somme, c'est l'effet féministe qui a transformé le couple, la famille, le célibat, le quotidien, la santé, qui a modifié l'approche du politique et du social par le privé et qui a aussi 'dérouté' le contenu d'un certain nombre d'analyses dites objectives. 41

On identifie dans cette nouvelle approche théorique du féminisme une reconnaissance de la complexité du réel et, par là, l'adoption

d'une grille d'analyse d'ordre systémique utilisée, entre autres, dans les domaines de l'écologie et de la biologie.

Dans une étude portant sur les nouvelles formes de pensée émergeant dans la société post-industrielle, Joël de Rosnay explique que l'adoption graduelle de l'approche systémique implique la reconnaissance du réel comme système, c'est-à-dire comme formé d'une variété de composantes en interaction continuelle.⁴² L'auteur parle d'une identification de la *dynamique des interactions* qui fonde la réalité. De Rosnay soulève l'exemple des mouvements écologistes qui défendent la notion d'écosystème définie comme un ensemble intégré dont les éléments sont interdépendants, interactifs et complémentaires. L'écologie tient compte non seulement de la relation entre l'individu, la société et la nature mais aussi entre les pays industrialisés et les pays en voie de développement.⁴³ L'auteur explique comment l'approche systémique sous-entend l'acceptation des diversités d'opinion et de la multiplicité des actions:

Il n'y a pas d'avenues pour sortir des crises, mais de multiples chemins modestes et interdépendants.
 (...) Complémentaire de l'approche analytique, l'approche systémique prend en compte les structures et les fonctions, l'énergie et l'information, la complexité et la complémentarité, l'autonomie et l'indépendance, les éléments distincts et la hiérarchie des niveaux. L'approche analytique isole un facteur pour mieux agir sur lui. Lorsqu'elle se trouve confrontée à des systèmes de très haute complexité, elle adopte une approche linéaire, séquentielle, souvent inefficace et parfois dangereuse. Les dirigeants industriels, économiques et politiques sont confrontés aux conséquences parfois dramatiques d'effets sans causes précises, aux jeux d'interdépendances dus à des facteurs multiples et difficiles à analyser.
 (...) L'action systémique s'appuie sur des contributions individuelles exercées aux noeuds d'un réseau. Elle apparaît donc difficilement compatible avec l'exercice isolé du pouvoir. Si nous ne parvenons pas à trouver et à mettre en oeuvre des mécanismes de régulation adaptés au 'réseau pensant', et si nous continuons à

faire appel à la seule approche analytique pour la gestion des systèmes complexes, nous risquons de manquer la nouvelle révolution industrielle qui de dessine à la fin de ce XXe siècle.⁴⁴

Faisant également appel à la nécessité de reconnaître la complexité du réel, le généticien Albert Jacquard interprète philosophiquement et socialement les récentes recherches menées en biologie.⁴⁵ Selon l'auteur, comme chaque gène ne s'exprime jamais d'une façon isolée mais par rapport à un ensemble, chaque phénomène est dû à un "enchevêtrement complexe de causes":

Un événement est en général la résultante d'un grand nombre de circonstances en interaction, sans qu'aucune soit suffisante, c'est-à-dire puisse à elle seule entraîner l'événement indépendamment des autres; il est la 'conséquence' de l'ensemble, et non de tel ou tel facteur arbitrairement isolé. Mais notre esprit est peu habitué à prendre en compte les interactions; pour notre confort intellectuel, nous sommes friands de 'causes', et surtout de causes agissant isolément, dans une totale indépendance des autres facteurs en jeu.⁴⁶

3. Théorie de la complémentarité

Werner Heisenberg élabore en 1927 le principe d'incertitude selon lequel il est impossible de déterminer en même temps la vitesse et la position d'un électron: plus on détermine avec précision la vitesse, plus sa position devient indéfinie et vice-versa. Par analogie, le féminisme se pratique dans la polarité, la pensée disjonctive émerge: radicale ou réformiste, lesbienne ou hétérosexuelle, militante ou intellectuelle, etc.⁴⁷

A partir du principe d'incertitude, Niels Bohr propose la théorie de la complémentarité d'après laquelle, malgré l'impossibilité de déterminer en même temps la position et la vitesse d'un corpuscule,

il est nécessaire de considérer séparément les deux facteurs pour obtenir une image complète de la réalité atomique. Ainsi, les théoricien-ne-s doivent adopter une méthode disjonctive et, partant, entrevoir le tout. Cette théorie a donné place à une orientation holistique, complètement nouvelle en physique.⁴⁸

La théorie de la complémentarité est identifiable, entre autres, dans le concept du "trou noir" proposé par John A. Wheeler qui réfère à ce qui se produit lorsqu'une étoile s'approche de sa mort.⁴⁹ Après avoir brûlé son feu intérieur, l'étoile s'écrase sur elle-même et se contracte. Très dense, comme un bateau qui coule, l'étoile crève l'espace, passe de l'autre côté et disparaît. Selon le physicien Jean E. Charon, ceci signifie que s'il y a un dehors observable, il y a également un dedans dans lequel "le temps et l'espace échangent peut-être leur rôle".⁵⁰ Analogiquement, dans la pratique féministe, il se forme des coalitions pragmatiques mais fragiles: les femmes de couleur et les femmes blanches en dialogue, les lesbiennes et les hétérosexuelles, les gauchistes et les droitistes - on assiste au développement d'un réseau international.⁵¹

Cette attitude pragmatique qui reconnaît la complémentarité d'éléments paraissant à première vue comme irréconciliables a été récemment défendue par le collectif de la revue féministe québécoise, La Vie en rose:

Pragmatiques, nous voulons considérer comme positive la dissémination des idées féministes. (...) nous voulons imaginer La Vie en rose comme un outil souple, capable de refléter le pluralisme, la diversité et la richesse du mouvement des femmes. Nous refusons l'image triste, défensive, défaitiste qu'on veut donner de nous, les féministes. Nous lui opposons cette image d'un continuum, d'un courant continu à travers les siècles de courage féminin et d'interventions féministes, en laquelle toutes et chacune peuvent se reconnaître, radicales ou modérées,

lesbiennes ou hétérosexuelles, quels que soient leur passé, leurs conditions de vie, leur peur instinctive de la rupture féministe, leur crainte inculquée des 'étiquettes' si dégradantes. ⁵²

4. Concept de l'observation participatoire

L'élaboration du concept de l'observation participatoire signifie la reconnaissance que l'expérimentateur-trice modifie ce qui est sous observation. Parallèlement, la théorie féministe maintient que les hommes et les femmes prennent conscience ou devront prendre conscience de leur participation dans la situation identifiée par le féminisme et leur aspiration pour les changements qu'il vise. ⁵³

La reconnaissance du concept de l'observation participatoire par les théoriciennes féministes consiste en un des aspects importants du féminisme holistique puisqu'elle implique l'intention d'élargir la question de l'oppression féminine: pour mettre un terme à cette oppression, les hommes et les femmes devront s'identifier comme les deux composantes de la relation dominant-dominé.

Les travaux de Hans Robert Jauss sur le rôle du destinataire dans la consécration d'une oeuvre et ceux de François Recanatì sur une approche pragmatique de l'acte locutionnaire qui tient compte de l'axe locuteur-trice -auditeur-trice en communication signalent l'intérêt actuel porté sur le concept de l'observation participatoire. ⁵⁴ Ces auteurs partagent avec les féministes une reconnaissance du rôle actif du destinataire.

Les travaux de Jauss et de Recanatì rejoignent les théories féministes qui préconisent la reconnaissance par les hommes et les femmes de leur participation aux relations de domination et aux solutions pour y mettre un terme. Les destinataires d'une communication féministe

pourront réaliser un "écart" culturel et, par là, interpréter, juger, refuser ou s'inspirer de ce qui leur a été communiqué. Ces types d'activités dépendent de l'horizon d'attente respective des destinataires et du contexte d'énonciation des propositions féministes, d'où l'importance de *stratégies de communication* que devront employer les féministes afin de susciter chez les destinataires une reconnaissance de leur participation à l'oppression humaine.

5. Théorie du champ unifié

David Böhm soutient que l'univers est doté d'un "ordre implicite" et le définit comme une toile cosmique de relations qui démontre une totalité continue.⁵⁵ Geoffrey Chew élabore la théorie de la "matrice-S" d'après laquelle il n'existe pas de fondamentaux. L'univers est perçu comme un réseau d'événements interagissant continuellement et dynamiquement. Selon Chew, on ne peut donc parler de loi fondamentale, de constantes, de principes ou d'équations.

Dans une étude portant sur la culture post-industrielle, Jean-François Lyotard soulève une des caractéristiques principales des théories de Böhm et de Chew: selon les scientifiques postmodernes le consensus ne peut être rejoint, il est horizon.⁵⁶ Ce postulat implique que la science actuelle ne peut espérer qu'en des "contrats temporaires équivoques" et sous-entend par conséquent que tout principe - même celui qui vient d'être énoncé - ne peut être appréhendé comme une vérité absolue:

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de précision de contrôle, aux quanta, aux conflits, à l'information incomplète, aux 'fracta', aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir. (...) Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu.⁵⁷

Par analogie, les théoriciennes féministes stipulent que toutes lois fondamentales, catégories, catégorisations ou normes de comportement sont illusoires. Un équilibre émerge entre l'individu et le collectif. L'unicité et le commun sont envisagés comme non contradictoires: les différences et les similarités sont en équilibre, consistantes et mutuellement impliquées.⁵⁸

6. Féminisme holistique: remise en cause de l'acte classificatoire

A travers l'énumération des cinq caractéristiques du féminisme holistique, nous avons pu constater que plusieurs féministes non seulement remettent en question les normes et tentent de les discontinuer mais également identifient la complexité du réel et établissent des liens dialectiques entre les différentes normes ou relations de domination (identification d'un patriarcat en tant que système idéologique), acceptent le pluralisme, reconnaissent le rôle des citoyen-ne-s dans la consolidation ou l'abolition des normes et, enfin, prennent conscience de l'illusion même des normes.

A travers cette énumération donc, on note une tentative féministe de mettre un terme à l'acte classificatoire qui fonde les normes et les relations de domination. Afin de cerner cette démarche, il s'avère pertinent de s'attarder sur quelques auteur-e-s qui ont, dans leurs écrits, cherché à dénoncer l'acte classificatoire et à identifier ses causes.

1) le langage en tant qu'outil classificatoire

Voici un homme que deux flics entraînent: je demande: 'Qu'a-t-il fait?' On me répond: 'C'est un voleur'. Le mot vient me frapper contre son objet comme un cristal tombant dans une solution sursaturée: aussitôt la solution cristallise, enfermant le mot en elle. (...) Son aventure, c'est d'avoir été nommé: il en est résulté une métamorphose radicale de sa personne et de son langage.⁵⁹

Dans ce passage, Jean-Paul Sartre pointe le discours classificatoire qui utilise le langage pour décerner à un individu, à un objet ou à un phénomène un sens absolu. Dans une étude portant sur l'acte de la classification, Jean Pouillon souligne que les éléments non encore définis n'envitent pas au classement: c'est parce qu'on classe qu'on découvre des choses à classer, à nommer.⁶⁰ Ainsi, l'individu du récit sartrien perd son identité et entre dans la catégorie des voleurs - catégorie qui, dorénavant, correspond à sa nouvelle identité - suite à la pulsion classificatoire du genre humain.

Friedrich Nietzsche est un des penseurs qui a le plus clairement souligné à travers ses écrits philosophiques comment le langage, dans son institutionnalisation, empêche et détruit toute représentation juste du réel. Dans Aurore, le philosophe explique que si les catégories de la pensée ont fait naître les catégories de langage, c'est le langage aujourd'hui qui impose un ordre au chaos et finalement à la pensée. Selon Nietzsche, l'être humain utilise les signes sémantiques comme des données primaires, occasionnant ainsi son éloignement du réel:

4 Les habitudes de nos sens nous ont fait tomber dans les rets trompeurs de la sensation: elles sont devenues ensuite la base de tous nos jugements et connaissances - il n'y a pas la moindre échappatoire, pas de tour ou de détour qui mène le monde réel! Nous sommes dans notre toile comme des araignées et, quoi que nous y prenions, nous ne pouvons prendre que ce qui veut bien se laisser prendre dans notre toile.⁶¹

Nietzsche soutient que "chaque mot est un préjugé", affirmant par là que la langue n'est pas révélatrice mais plutôt déformatrice du réel.⁶² Cette constatation de l'aliénation de l'être humain par rapport au réel et de son impossibilité de réfléchir au-delà du monde des phénomènes amène le philosophe à chercher une nouvelle langue littéraire, des

nouvelles associations de mots, permettant de créer des valeurs inédites.

On discerne ici une pratique poétique menant, comme l'a souligné Tarmo Kunnas dans son étude sur le philosophe, à une guerre contre l'ordre établi non seulement dans l'univers des valeurs, mais aussi dans celui des mots.⁶³ Nietzsche prône une remise en cause perpétuelle de la langue puisque l'adoption d'une conception de la vérité empêche la reconnaissance d'un monde en constante mutation.

De ce bref regard sur la "théorie de la connaissance" relativiste et sceptique de Nietzsche, se dégage quatre préceptes retraçables dans les théories de la physique quantique:

a) la pensée humaine est intrinsèquement régulatrice, elle impose un ordre au monde afin d'éviter d'affronter le chaos et l'infini;

b) il n'y a rien de permanent dans le monde;

c) le fait d'éliminer d'une chose tout ce qui est du devenir le condamne à un dépouillement total. L'esprit ne peut vivre que dans un devenir perpétuel;

d) la vérité est subjective et personnelle. Il y a plusieurs vérités et non pas une vérité universelle (attaque de la notion hégélienne de l'histoire qui sert à exalter le devenir de l'être humain afin qu'il puisse concevoir sa personnalité selon un schéma préconçu).⁶⁴

ii) L'acte classificatoire, inséparable de l'acte de hiérarchisation

C'est également par l'acte de la classification que se dressent les lignes d'opposition femme versus homme, noir versus blanc. La sociologue Colette Guillaumin explique que la classification est pratiquée par le groupe dominant qui, afin de conserver sa position de force, doit marquer une différence, différence qu'il présentera comme une évidence.⁶⁵ De plus, la détermination de différences à l'intérieur d'un même ensemble crée une hiérarchie.⁶⁶ La formulation des lignes d'opposition, d'autant plus

plausible si les deux termes de l'équation se distinguent par des traits physiques, sert de base aux activités racistes et sexistes où s'établit une "relation sociale de domination qui se proclame naturelle".⁶⁷ Ainsi, si la femme correspond à l'alter ego de l'homme, c'est parce qu'elle a été réduite sociologiquement, économiquement, sexuellement en dépendance. Par conséquent, l'élimination du sexisme ne pourra se réaliser en attaquant la hiérarchie ou en préconisant le droit à la différence mais en renversant la cause première: l'activité classificatoire du genre humain.⁶⁸

Renverser l'acte classificatoire signifie pour les féministes la nécessité de s'engager dans une activité de dé-classification tout en s'assurant que les classes (au sens large) ne soient pas remplacées par des formes nouvelles de classification. C'est dans ce sens que Nicole Laurin-Frenette conçoit l'efficacité féministe:

l'efficacité du féminisme, à court et à long terme, dépend donc de sa capacité d'empêcher la formation et l'institutionnalisation de nouvelles variantes de 'l'éternel féminin', fussent-elles assimilées à la libération des femmes.⁶⁹

Les femmes, premières victimes (victimes de base diront les féministes radicales) de la pratique classificatoire, découvrent, comme l'a souligné Suzanne Lamy dans une étude récente sur la littérature féministe québécoise, que les structures de pouvoir et du langage sont intrinsèquement liées:

Sexiste, courroie de transmission des idéologies, la langue, soit la forme la plus forte et la plus insidieuse de socialisation, avec ses redondances et ses omissions, a perdu toute innocence. Pour que lève le refoulé de la culture, l'écrivaine qui s'assume au sujet sexué, revient, dans le temps même de l'écriture, sur le jeu des signifiants. (...) Ainsi prend corps un féminin inédit, dynamique, traversé d'énergies toutes neuves, d'une quête à partir des exclusions qui ont modelé les femmes, d'une écoute à soi en écho des voix des autres femmes. (...) elles vont de l'écriture-flux, perméable à l'oralité et au foisonnement de la vie, à l'écriture qui dit la perte, l'espace où était repliée la vie des femmes.⁷⁰

A travers leurs écrits, ces femmes tentent d'exprimer leur vécu et de déborder les classifications par un travail sur l'écriture même, sur les plans grammatical, lexical, étymologique, syntaxique. Déborder les classifications afin non seulement de retrouver la femme (Joseph Lacan n'a-t-il pas écrit que "La femme n'ex-siste pas" et que "La femme ça ne peut s'écrire qu'à barrer la "?)⁷¹ mais aussi de remettre en cause la pulsion classificatoire du genre humain. Cette entreprise, nous la qualifierons d'"u-classificatoire" afin de désigner l'objectif d'exclure la femme de sa définition patriarcale sans la ré-inclure dans une nouvelle définition.

* * *

La mise en parallèle des théories de la physique quantique et du féminisme actuel nous a permis d'observer que plusieurs féministes amorcent présentement un "holomouvement" qui interroge la pratique de la classification dont les femmes sont les premières victimes. A ce questionnement s'ajoute une intention de reconnaître la complexité du réel. La complémentarité, le pluralisme, les différences, les contradictions, l'interdépendance, tous ces concepts rendent compte du chaos de l'existence qu'il est, selon certaines féministes, nécessaire d'accepter parce que c'est précisément la peur du chaos et, implicitement, de la liberté qui motive les tenant-e-s du pouvoir à établir des "blocs" visibles, matérialistes et matérialisants et à pratiquer l'acte classificatoire. L'"holomouvement" féministe conçoit donc le monde actuel comme fictif. Pour sortir de la fiction, les féministes stipulent la nécessité de réorienter l'acte classificatoire vers l'acte, utopique, de l'u-classification, ce dernier acte pouvant être défini comme une démarche visant à abolir la pulsion classificatoire du genre humain, cause principale de l'aliénation, sans la remplacer

par une nouvelle variante classificatoire.

Comme le souligne Diane Lamoureux, le féminisme actuel substitue à la pensée nivellante et linéaire "une approche plurielle et soucieuse de l'expression des différences et des contradictions".⁷² Dans la même optique, Robin Morgan parle d'une pensée féministe holistique, d'une pensée en volume:

Feminism, is at the moment and on this planet, the DNA/RNA call for survival and for the next step in evolution - and even beyond that, feminism is, in its metaphysical and meta-physical dynamic, the helix of hope that we humans have for communication with whatever lies before us in the vast, witty mystery of the universe.⁷³

Cette "holodéfinition" de Morgan nous permet d'entamer une réflexion sur la forme que pourrait prendre aujourd'hui un art féministe. L'art féministe dépasserait la définition qu'en a donnée Harmony Hammond pour qui la pratique féministe correspond à une analyse politique de la condition des femmes à l'intérieur d'une culture patriarcale: cette analyse, selon nous, bien que menée par des femmes, déborderait la composante femme afin d'introduire une critique en volume de la société, une critique qui se compose, comme nous avons pu le constater dans notre étude, de cinq prises de conscience essentielles donnant lieu à une raison d'être, celle, utopique, de l'u-classification:

- dénonciation du naturel comme culturel, d'où une lutte pour discontinuer les formes patriarcales (théorie quantique de Planck);

- identification du patriarcat comme système qui organise la totalité des relations humaines sous-entendant une approche systémique du réel qui reconnaît la complexité du réel, c'est-à-dire la dynamique des interactions, d'où une lutte en volume du système patriarcal (théorie générale de la relativité d'Einstein);

- début de coalitions pragmatiques entre féministes de différentes tendances et, par conséquent, acceptation du pluralisme (théorie de la complémentarité de Bohr);

- constatation du rôle des individus dans la perpétuation des relations d'exploitation-oppression, d'où le développement de stratégies de communication aptes à soulever, chez le destinataire, une réflexion sur sa part de responsabilité dans l'organisation actuelle de la société et sur celle qu'il pourrait adopter dans une nouvelle formulation du réel (concept de l'observation participatoire);

- reconnaissance des fondamentaux, des vérités absolues, comme illusions puisqu'ils éludent le chaos de l'existence (théories du champ unifié de Böhm et de Chew).

Cette prise de conscience en volume a motivé plusieurs féministes à adopter une démarche utopique d'u-classification pouvant retirer La Femme de sa classification patriarcale - son identité fictive - en lui (re) conférant un imaginaire et en la localisant dans l'indéfinissable.

Notes

1. H. Hammond, "More on Women's Art: An Exchange", Art in America, 64 (6), novembre-décembre 1976, p. 17. Cette lettre fut rédigée en réponse à un article de Lawrence Alloway, "Women's Art in the '70s", Art in America, 64 (3), mai-juin 1976, pp. 64-72.
Ce dernier conçoit l'art féministe comme une avant-garde en perte de vitesse en raison de trois facteurs principaux: le manque de consensus entre artistes féministes, la présence de contradictions entre les oeuvres et les théories féministes et l'échec des galeries féministes, à élargir les opportunités de carrières pour les femmes-artistes. Critiquant les allégations de L. Alloway, H. Hammond soutient que les trois facteurs relevés par l'auteur n'indiquent pas une détérioration de l'orientation féministe en art mais plutôt une diversité enrichissante de pensées. Elle relève, par ailleurs, l'incapacité de L. Alloway de situer l'art féministe dans le champ théorique féministe dans lequel il s'inscrit.
2. A. Michel, Le féminisme, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je?", 1980, pp. 97-98.
3. M. Dumont, M. Jean, M. Lavigne et J. Stoddart, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, Montréal, Les Quinze Éditeur, 1982, p. 349.
4. Michel, op. cit., p. 97.
5. Voir R. Lorrain, "Le féminisme radical", Les Têtes de pioche (7), novembre 1976, p. 2 et D. Lamoureux, "Nationalisme et féminisme. Impasse et coïncidences", Possibles, 8 (1), 1983, p. 44.
D. Lamoureux souligne par ailleurs l'influence des mouvements de décolonisation des Cubains, des Algériens et des Noirs américains. Il serait intéressant d'approfondir cette hypothèse, à savoir si les mouvements de décolonisation n'auraient pas davantage influencé les luttes nationalistes au Québec. Dans Portrait du colonisé, Montréal, Editions l'Étincelle, 1972, Albert Memmi souligne l'intérêt que les nationalistes québécois ont manifesté à l'égard de ses publications, lequel intérêt l'a poussé à mener une recherche sur le mouvement indépendantiste au Québec.
6. J. Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, New York, Pantheon Books, 1974. Nous utiliserons la version française: Psychanalyse et féminisme, Paris, Editions des femmes, 1975.
7. Ibid., p. 341.
8. Ibid., p. 367.
9. Ibid., p. 298.
10. Dumont et al., op. cit., p. 479.
11. Idem.

- 48.
12. Collectif italien, Etres exploitées, Paris, Editions des femmes, 1974. Adoptant les théories des féministes radicales américaines, le collectif conçoit l'oppression des femmes comme l'oppression de base: "La soumission des femmes est la première forme d'oppression, elle existe et se perpétue partout (...) elle est fondée sur le premier rapport humain, le rapport homme-femme".
 13. Dumont et al., op. cit., pp. 481-82.
 14. Ibid., p. 482.
 15. Idem.
 16. Ibid., p. 483.
 17. Lamoureux, op. cit., p. 49.
 18. Dumont et al., op. cit., p. 484.
 19. Ibid., p. 485.
 20. Ibid., p. 486.
 21. Idem.
 22. Ibid., p. 489.
 23. Michel, op. cit., p. 100.
 24. Dumont et al., op. cit., p. 478.
 25. Idem.
 26. C. Corbeil, A. Pâquet-Deehy, C. Lazure et G. Legault, L'Intervention féministe. L'alternative des femmes au sexisme en thérapie, Montréal Editions coopératives Albert Saint-Martin, 1983. Voir également V. O'Leary et L. Toupin, Québécoises Deboutte! Tomes 1 et 2, Montréal, Les Editions du remue-ménage, 1982. Soulignons par ailleurs les travaux de l'ethnologue Maurice Godelier qui soutient qu'historiquement "il y a un lien profond à découvrir entre la domination masculine et la structure même des sociétés et des conditions de vie". Voir M. Godelier, "Pouvoir et langage", Communications (28), 1978, p. 25.
 27. Corbeil et al., op. cit., pp. 149-154.
 28. Ibid., pp. 150-51.
 29. Ibid., p. 152.
 30. R. Morgan, The Anatomy of Freedom. Feminism, Physics and Global Politics, Garden City, New York, Anchor Press/Doubleday, 1982.
 31. Idem.

32. Ibid., p. xv.
33. Ibid., pp. 291- 92.
34. Ibid., pp. 281-317.
35. Ibid., p. 292.
36. A. Rich, Naître d'une femme, Paris, Denoël/Gonthier, 1980, p. 63.
37. Morgan, op. cit., pp. 286-87 et 292.
38. M. Zavalloni, "Eco-Ecology: The Study of Interaction Between Social and Personal Identity", in Symposium on Identity, Personal and Socio-Cultural. Uppsala, Uppsala University, 23-28 août 1982, p. 38.
39. Ibid., p. 40.
40. Morgan, op. cit., pp. 287-88 et 294.
41. N. Brossard, "Tout revoir au féminin", Le Devoir, 25 octobre 1983, p. 6.
42. J. de Rosnay, Les chemins de la vie, Paris, Editions du Seuil, 1983.
43. Ibid., p. 86.
44. Ibid., p. 182.
45. A. Jacquard, Moi et les autres, Paris, Editions du Seuil, 1983. Pour une critique de l'ouvrage, voir L.-M. Vacher, "Discours sur la vie", Spirale (35), juin 1983, p. 6.
46. Jacquard, op. cit., pp. 43-44.
47. Morgan, op. cit., pp. 288 et 293.
48. Ibid., pp. 288-89 et 293.
49. Ibid., p. 289.
50. J.E. Charon interviewé par Marcel Brisebois à l'émission Rencontres, Radio-Canada, 27 septembre 1983.
51. Morgan, op. cit., p. 293.
52. "Mort, le féminisme?", La Vie en rose (14), novembre-décembre 1983, pp. 5 et 70.
53. Morgan, op. cit., p. 295.
54. H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Editions Gallimard, 1978 et F. Recanatì, Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique, Paris, les Editions de Minuit, 1981. L'auteur explique ainsi la nécessité de l'approche pragmatique qui tient compte, contrairement à la sémantique, des contextes d'énonciation:

Dans les langages artificiels construits et étudiés par les logiciens pendant la première moitié du siècle, toutes les phrases sont comme 'la neige est blanche', en ceci que leur contenu représentatif - leur 'sens sémantique' - n'est pas affecté par des variations dans les circonstances de leur énonciation. Dans les langues naturelles, en revanche, c'est loin d'être le cas (...) selon les contextes d'énonciation, une même phrase - douée toujours du même sens - peut représenter un état de choses ou un autre. (p. 16).

55. Morgan, op. cit., pp. 290 et 295.

56. J.F. Lyotard, La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris, Les Editions de Minuit, coll. "Critique", 1979, p. 99.

57. Ibid., p. 97.

58. Morgan, op. cit., p. 295.

59. J.-P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, Paris, Editions Gallimard, 1952, pp. 39 et 48.

60. J. Pouillon, "Appartenance et identité", Le genre humain (2), 1982, p. 29.

61. F. Nietzsche, Aurore, cité par T. Kunnas, Nietzsche ou l'esprit de contradiction, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1980, p. 33. Pour une analyse de la remise en question du langage effectuée par Nietzsche, voir P. Boudot, L'ontologie de Nietzsche, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

62. Nietzsche, Humain, trop humain, cité par Kunnas, op. cit., p. 36.

63. Kunnas, op. cit., p. 35.

64. Ibid., pp. 42, 52-53.

65. C. Guillaumin, "Le chou et le moteur à deux temps. De la catégorie à la hiérarchie", Le genre humain (2), 1982, pp. 30-36.

66. Ibid., p. 33. C. Guillaumin explique que c'est le fait même de catégoriser deux éléments similaires (homme et femme, noir et blanc, etc.) qui crée la relation hiérarchique. Par conséquent, la trop grande proximité de deux êtres s'avère souvent intolérable: pour cerner son identité, un individu catégorise l'autre afin de marquer sa différence. A ce sujet, voir F. Martens, "Entre chiens et loups: le carré raciste", Le genre humain (2), 1982, pp. 96-110. Dans le même esprit, Albert Jacquard compare la hiérarchisation entre humains à celle effectuée entre les nombres naturels:

66. (suite)

Deux nombres peuvent être égaux; s'ils ne le sont pas, l'un est nécessairement plus grand, l'autre plus petit. Chaque fois que nous évoquons un rapport hiérarchique quelconque, le meilleur opposé au moins bon, le plus beau opposé au plus laid, (...) nous nous référons implicitement à cette propriété des nombres. Chaque fois que nous voulons définir un ordre entre les objets, il nous faut admettre qu'existe une correspondance (les mathématiciens disent une 'application') entre chacun des objets et un nombre.

Voir A. Jacquard, "L'unidimensionnalité, condition de la hiérarchie", Le genre humain (2), 1982, p. 16.

67. Guillaumin, op. cit., p. 32.

68. Ibid., pp. 35-36. On note ici un rapprochement avec les théories d'Albert Memmi d'après qui l'unique façon de mettre fin à la condition coloniale est de supprimer la relation coloniale. Comme Guillaumin, il prône une politique non réformatrice en focalisant sur la relation de domination et dénonce l'échec d'en séparer les deux composantes. Voir Memmi, op. cit., p. 116.

69. N. Laurin-Frenette, "Féminisme et anarchisme: quelques éléments théoriques et historiques pour une analyse de la relation entre le Mouvement des femmes et l'Etat", in Femmes et politiques, Montréal, Le Jour Editeur, coll. "Idéelles", 1981, p. 183.

70. S. Lamy, "Des parcours irréversibles. Littérature québécoise et féministe", Le Devoir, 5 novembre 1983, p. XIII. De la même auteure, voir d'elles, Montréal, L'Hexagone, 1979. Comme exemple d'une remise en cause de la langue par les écrivaines, voici comment Madeleine Gagnon exprime ses propres recherches syntaxiques menées afin de traduire sa réalité:

Je suivais la syntaxe apprise, comme aveuglément, je ne m'y retrouvais plus, de mes yeux du dedans, seulement. Sourde à mes propres cris, des vocables signifiants se mirent à me dépasser, hurlements. (...) Je m'installai alors dans l'attente de moi (...).

Voir M. Gagnon, "Antre", Les herbes rouges (65-66), juillet-août 1978, p. 3. Dans une étude sur les rapports entre le sexe et le genre, Anne-Marie Houdebine corrobore l'identification du langage comme représentatif du masculin: "la langue n'est peut-être pas ce lieu innocent de l'échange communicatif mais une indexation, sexuelle et sociale, discriminante, (...), symptôme certes de la structure sociale, mais contribuant aussi à perpétuer ses discriminations voire à les renforcer". Voir A.-M. Houdebine, "Les femmes et la langue", Tel Quel (74), automne 1977, p. 91.

L'écriture qui déborde et déplace le langage masculin a été qualifiée par Louise Cotnoir de féministe par opposition à une écriture au féminin. L'écrivaine explique que, pour une femme, s'écrire

70. (suite)

"implique qu'elle refuse la répression et qu'elle formule d'autres valeurs que celles établies par les hommes". Voir L. Cotnoir, "Un autre mouvement", Spirale (11), septembre 1980, pp. 10-11. Enfin, pour un compte rendu de la littérature féminine et féministe au Québec, voir M. Ouellette-Michalska, L'échappée des discours de l'oeil, Montréal, Editions Nouvelles Optique, 1981, "Passeport 70-80. Vous avez dit femme, féminine ou féministe?" Le Devoir, 21 novembre 1981, p. III et Lamy, "L'émergence du féminin. La lumière diffuse et la subversion sourde", Le Devoir, 21 novembre 1981, p. XIII.

71. J. Lacan, Télévision, Paris, Editions du Seuil, 1974, pp. 60-61.

72. Lamoureux, "Les intellectuelles ou la mauvaise conscience sociale", La nouvelle barre du jour (130-131), octobre 1983, p. 37.

73. Morgan, op. cit., pp. 282-283.

CHAPITRE II

ANALYSE DES VIDEOGRAMMES REPERTORIES

Dans un ouvrage récent portant sur l'approche féministe en art et en histoire de l'art, Rozsicka Parker et Griselda Pollock soutiennent que si une femme-artiste reproduit l'idéologie patriarcale dans sa production (contenu véhiculant des stéréotypes, thèmes appuyant la relation exploitation-oppression, formes répondant aux attentes d'une critique ou d'une histoire de l'art essentiellement phallogcentrique, etc.), elle ne fait que fournir à l'homme-artiste un alter ego, un négatif pour assurer la domination de ce dernier.¹ L'art féminin patriarcal, comme le soulignent les deux historiennes d'art, ne peut signifier dans le système artistique puisqu'il ne fait que conférer un négatif au positif, un féminin pour rendre possible la reconnaissance du masculin. Les femmes-artistes occupent, par conséquent, une position contradictoire et problématique puisque si la femme correspond au négatif du masculin (voir l'essai de Marisa Zavalloni) et le masculin au dominant, comment peuvent-elles produire leurs propres significations à l'intérieur d'un langage conçu par le groupe dominant? Parker et Pollock concluent que la seule voie constructive pour les femmes se situe dans la production d'oeuvres en rupture avec l'idéologie patriarcale:

(...) within the present organisation of sexual difference which underpins patriarchal culture, there is no possibility of simply conjuring up and asserting a positive and alternative set of meanings for women. The work to be done is that of destruction. The 'otherness' of woman as negative of man and the repression of woman in our culture is not without radical possibilities for challenging the oppressiveness of

patriarcal systems for both men and women. In art practice, women can engage in work to expose these ideological constructions by questioning the traditional institutions of artist and art, by analysing the meanings which representations of woman signify and by alerting the spectator to the ideological work of art, the effects of artistic practices and representations.²

Nous pourrions constater dans cette étude que les vidéastes répertoriées ont abordé les mêmes objectifs - les seuls objectifs qui soient positifs et significatifs pour les femmes-artistes, selon les deux auteures - énoncés dans cet extrait: révéler les constructions idéologiques en exposant les représentations patriarcales qui signifient les femmes et les communiquer au-à la spectateur-trice de façon à ce qu'il-elle puisse les remettre en question. Ce programme de révélation du patriarcat consiste en une conscience commune à partir de laquelle s'élabore une diversité de *stratégies de communication*. Les vidéogrammes, aux niveaux formel, technique, représentationnel et rhétorique, s'orientent par rapport à la question pragmatique fondamentale: comment diriger l'axe destinateur-trice / destinataire pour que le dernier devienne destinateur-trice d'un nouveau commentaire portant sur la notion de participation, voire de modification, du code patriarcal? Ou encore quels procédés de communication seront les plus efficaces pour à la fois désigner le patriarcat et éviter d'imposer des variantes idéologiques, c'est-à-dire sans perpétuer les attitudes de domination, d'hierarchie, de catégorisation qui fondent le code à exposer?

Dans une étude sur la production vidéographique britannique actuelle, Stuart Marshall souligne que si plusieurs vidéastes dirigent leurs recherches sur les notions d'idéologie et de code, c'est essentiellement dû à la nature représentationnelle de la vidéo.³ L'auteur explique que le traitement moderniste visant le jeu de signifiants purs et libres de

tous signifiés, c'est-à-dire la réflexivité quasi totale par laquelle l'art ne parle que des conditions de sa propre existence, ce programme moderniste entre en contradiction avec l'incapacité d'éliminer totalement l'essence figurative de la vidéo et son héritage télévisuel.⁴

A. La vidéo: une nouvelle télévision et médium des mythologues

1. La vidéo: une nouvelle télévision

L'art vidéographique naît en 1965, alors que Sony introduit son premier magnétoscope portatif de bandes vidéo $\frac{1}{2}$ " noir et blanc, soit un quart de siècle après l'avènement de la télévision.⁵ Dès son institution, la pratique vidéographique ne pourra se dissocier de l'industrie télévisuelle autant au niveau de son contenu que de ses techniques puisque cette dernière s'est déjà établie dans la conscience populaire. L'indissolubilité télévisuelle de l'art vidéo a poussé plusieurs vidéastes à exploiter le médium comme un moyen d'appropriation de la culture de masse, d'où l'élaboration d'une pratique oppositionnelle qui utilise la télévision pour remettre en cause la télévision. Impliqué dans cette pratique, le vidéaste canadien Tom Sherman définit la vidéo comme "une télévision dont la particularité fait toute la différence".⁶

Pour les vidéastes féministes à l'étude, l'art vidéo se présente également comme une pratique qui emprunte à la télévision son discours idéologique: d'une part, comme stratégie de communication puisque le destinataire auquel elles s'adressent en est un préalablement conditionné par la communication télévisuelle et, d'autre part, comme moyen pour pointer le code patriarcal sur lequel se fonde l'industrie de la télévision. Dans ce dernier cas, les discours télévisuels sont décrits comme reproduisant le rapport de sexage qui fonde la société patriarcale.

On identifie ici l'exploitation de la vidéo comme médium de communication et non comme médium purement artistique dans le sens moderniste du terme qui impliquerait une recherche exclusive sur le plan formel.

Comme le souligne le vidéaste Ian Murray, par son héritage, l'art vidéo invite à une identification du conditionnement télévisuel, et, par là, une intention de transformer les données normalement émises par la télévision et à modifier les attitudes de base envers l'écologie des processus de communication:

One of our initial reasons for using video was to work with new considerations towards the object, not to accept another object - the television - as the correct one. The television was initially of interest to me as the embodiment of the opposite ideology of audience to the one I desire.⁷

L'appropriation de la technique télévisuelle n'est pas sans rappeler les happenings de "TV De-Collage" (démolition physique partielle de la télévision) de Wolf Vostell à la fin de 1959, les installations "TV Electronic" et les performances de Nam June Paik et, au cours des années 56 à 66, les événements Fluxus et les Happenings en Europe, au Japon et aux Etats-Unis, organisés, entre autres, par Allan Kaprow, Charles Frazier, Claes Oldenburg, Robert Whitman et Jim Dine.⁸ Les protagonistes de ces événements des années 60 travaillaient autour du concept selon lequel la culture visuelle du futur serait contenue dans et affectée par l'émergence de la télévision comme une pratique sociale productrice de significations visuelles primaires.⁹ Leur but - essentiellement non divertissant - consistait à amener le-la spectateur-trice à transcender sa perception télévisuelle et, par là, à se départir du conditionnement de la non-(inter)réactivité. C'est dans cette même voie que la critique Peggy Gale situe les vidéastes canadien-ne-s des années 80:

(...) video does not aim to become television (...)

While video is made by artists it will continue to be demanding of its viewers' intelligence and information. It will seek to subvert the norm, to present personal statements in a variety of moods and poses. It will challenge authorities and will not always fit easily into regular time slots. It will seldom be comfortable. Video made by artists is conscious of television, but also assumes a right to individual perception and expression. It's not simply a question of an alternative.¹⁰

L'activité vidéographique consiste donc, pour plusieurs vidéastes actuel-le-s, en un vote de confiance pour la possibilité communicatrice d'une télévision renouvelée. Ce vote est aujourd'hui de plus en plus affirmé par les artistes contemporain-e-s qui parlent d'intégrer leurs vidéogrammes dans la programmation télévisuelle officielle.

Il s'avère pertinent de souligner ici la réalisation, en août 1982, de l'exposition New Imagery présentée au Museum of Modern Art de New York et composée de vidéogrammes réalisés par différent-e-s artistes.¹¹ Variant en structure, en contenu et en rhétorique les bandes vidéo diffusées concordaient à la définition du courant vidéographique des années 80 proposée par Gale. Comme le souligne une critique de l'événement, les productions vidéographiques de New Imagery visaient à réexaminer les conventions représentationnelles et narratives propres à la télévision:

Within this literary construct, several artists have reworked the familiar idiom of television narrative, forcing a new perspective by experimenting with structure and content. Storytelling in the standard television mode is dictated by the linear conventions of traditional theater. What is unique to the commercial television viewing experience, of course, is that the theatrical conventions of time and place are broken at almost regular intervals by advertisements. A typical TV narrative is now structured and paced to accomodate these incongruous interruptions.¹²

S'il y a un rejet du programme moderniste de la réflexivité de la part de plusieurs vidéastes, les recherches vidéographiques ne s'inscrivent pas pour autant en opposition au modernisme puisque la démarche

initée par des cubistes qui consiste à créer une rupture entre le signifiant et le signifié en est une que les modernistes ont poursuivie. Ainsi, l'art vidéo exploite la télévision, le langage dominant, non pour s'identifier à elle mais pour des fins de communication et de désignation de l'idéologie. Comme le souligne Stuart Marshall, cet art *déplace* le signifié dans sa relation avec le signifiant :

Semiotic theory began to provide the analysis of ideologically dominant televisual and semiotic practices of representation which would allow video makers to re-evaluate these two aspects of modernism and combine them with a new perspective on cultural politics to form the basis of a post-modernist oppositional practice.¹³

Nous pourrions constater, dans notre étude, que les vidéastes féministes pratiquent l'activité oppositionnelle dans le but de désigner l'essence patriarcale du signifié. Le langage télévisuel et les représentations qu'il met en marche sont perçus comme partie de l'entité patriarcale. En raison de cette exploitation de la vidéo comme médium de communication et de réflexion sur le code patriarcal, ce sont les stratégies de communication - l'effet du vidéogramme sur le destinataire - qui préoccupent primordialement les vidéastes féministes. Conditionné d'une part par le rituel de réception de l'oeuvre d'art et d'autre part par celui de la télévision, le destinataire du vidéogramme féministe verra ces deux rituels ébranlés par une réalisation exigeant un temps de visionnement plus élevé que celui normalement consacré à l'oeuvre d'art et ne possédant ni la qualité technique ni le contenu divertissant de la télévision. Afin de rejoindre le public, les vidéastes féministes sont appelées à pratiquer l'oscillation fascination-détachement, stratégie commune qui permettra d'atteindre le-la spectateur-trice et de l'amener à identifier non seulement le code patriarcal mais aussi sa participation au code.

2. La vidéo: médium des mythologues

Les vidéastes à l'étude, nous pourrions les qualifier, selon la désignation de Roland Barthes, de mythologues. Cette désignation utilisée pour désigner les artistes présenté-e-s aux expositions françaises Mythologies quotidiennes et Mythologies quotidiennes 2 tenues respectivement en 1964 et 1977, artistes qui portent un regard contre-mythologique sur l'objet du quotidien en favorisant la distanciation critique par opposition à la distanciation incertaine des artistes Pop et à l'appropriation sans équivoque des Nouveaux Réalistes porté-e-s, à pratiquer le fétichisme de l'objet culturel.¹⁴ La dénonciation des mythes élaborée par les artistes mythologues est principalement motivée par le fait que les mythes consistent en des explications erronées et fabuleuses de la réalité.

Dans une étude portant sur le mythe, Platon, les mots et les mythes, le philosophe Luc Brisson définit le mythe comme un savoir partagé par les individus d'une même société qui, à son origine, offre une explication du monde et des êtres mais qui, une fois cette explication figée, persiste à travers les temps malgré les changements sociaux:

Le mythe qui est essentiellement lié à une civilisation orale, une fois qu'il est figé dans un état déterminé, mis par écrit, cesse de s'adapter aux circonstances de son énonciation. Très rapidement, d'une génération à l'autre, le mythe véhicule des aspirations qui ne correspondent plus à celles du groupe.¹⁵

Retenant la définition du mythe proposée par Brisson, il est possible de comprendre pourquoi Gérard Cassiot-Talabot, un des organisateurs de Mythologies quotidiennes 2, soutient que la pratique artistique de contre-mythologie a été largement influencée par les écrits barthésiens.¹⁶ Mentionnons, entre autres, l'effet des recherches de Barthes sur les notions de dénotation et de connotation qui expliquent la nature idéologique

de la définition objective d'un mot:

La dénotation n'est pas le premier sens, mais feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature.¹⁷

Soulignons également l'influence des réflexions barthésiennes portant sur la pulsion des humains à circonscrire le *permanent*, état dont Barthes souligne l'inexistence.¹⁸ C'est précisément dans cette démarche barthésienne consistant à dénoncer les mythes et la pulsion classificatoire du genre humain que Cassiot-Talabot situe les artistes mythologues:

Les travaux de Roland Barthes dominent l'approche de la notion de mythologie. On ne sera pas surpris que beaucoup d'artistes (Pasotti, Mariani, H. Weiss, etc.) s'y réfèrent et s'y tiennent. (...) la plupart chassent 'le naturel' qui vide la réalité de sa charge d'histoire et, percevant que tout peut être mythe qui est justifiable d'un discours, ils prennent de front l'objet roi véhiculé par les médias (...), débusquant les motivations en focalisant sur une forme précise (...), perçoivent derrière la multiplication des signifiants la richesse pernicieuse du signifié, et surtout se comportent en vrais mythologues, en dénonçant la déformation que la forme fait subir au sens. Ils proposent le dépassement du mythe par la création d'un mythe second artificiel (...): en bref, ils déploient la panoplie barthésienne pour une chasse au mythe (...).¹⁹

La démarche consistant à chasser le mythe par la création d'un "mythe second artificiel" sous-entend une délégitimation des jeux de langage apte à faire réfléchir le destinataire sur la question du mythe. La dénonciation du patriarcat par les vidéastes féministes implique également une remise en question des jeux de langage. Comme l'a noté Jean-François Lyotard dans son étude des énoncés postmodernes, c'est principalement la reconnaissance du pouvoir du destinataire dans l'acte locutionnaire qui implique une modification des jeux de langage.²⁰

Remise en question, donc, d'énoncés qui excluent le destinataire tels

que l'énoncé prescriptif (énoncé légitimé par le destinateur-trice qui ordonne) ou dénotatif (énoncé légitimé par le-la destinateur-trice qui s'approprie le statut du-de la détenteur-trice de la vérité). Délégitimation par ailleurs du récit spéculatif (récit par lequel le savoir se légitime par lui-même et, selon un processus universel d'engendrement, qui définit ce qu'est l'Etat et la société) et délégitimation du récit émancipatoire (récit caractérisé par le fait qu'il fonde "la légitimité de la science sur l'autonomie des interlocuteurs engagés dans la pratique éthique, sociale et politique").²¹ Le critique littéraire Charles Caramello parle d'un courant de pensée postmoderne caractérisé par une méfiance à l'égard des jeux de langage qui fixent des "certitudes définitives en matière d'interprétation".²² Pour ce courant, le sens d'un énoncé ne se situe plus dans le discours, dans l'image ou dans le texte, mais dans la relation destinateur-trice/discours/destinataire, soit - comme l'a clairement souligné l'écrivain Raymond Federman - dans le jeu de toute communication.²³

Nous pourrions constater dans l'analyse des vidéogrammes répertoriés l'importance accordée à l'activité - non consommatrice et productrice - de lecture ou de visionnement et, par conséquent, à l'élaboration de stratégies de communication afin de rendre possible cette activité. Pour que le (télé)destinataire soit producteur d'un commentaire féministe ou pour qu'il prenne tout simplement conscience de son soutien du système patriarcal, les vidéastes ont exploité deux principaux types de stratégies de communication: le procédé allégorique (Denise Hammond, Anne Ramsden, Marshalore et Corrine Corry) et l'embrouillement de l'activité de lecture (Joyan Saunders).

B. Analyse des vidéogrammes

62.

1. Liste des vidéogrammes répertoriés

• Public Stories

Réalisation, production et
distribution: Denise Hammond
bande 1/2", noir et blanc
avec piste sonore
1980, 26mn

• Mmmm...

Réalisation, production et
distribution: Anne Ramsden
et Colette Tougas
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1981, 21 mn

• New Freedom

Réalisation, production et
distribution: Anne Ramsden
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1981, 13 mn

• Manufactured Romance

Première partie:

Chance For Love

Réalisation, production et
distribution: Anne Ramsden
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1982, 30 mn

• You Must Remember This

Réalisation, production
distribution: Marshalore
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1978-79, 26,5 mn

• Red Lizzards

Réalisation, production et
distribution: Corrine Corry
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1981, 15 mn

• Was Ist Das*

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1980, 10 mn

• Feed (As In Devour)

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1980, 10mn

• Message Obscured

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1981, 8 mn

• States of Being

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1981, 4mn

• The Oac Baby

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", noir et blanc
avec piste sonore
1980, 2,5 mn

• Untitled

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", noir et blanc
avec piste sonore
1980, 6,5 mn

• Mark

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1980, 10 mn

* les vidéogrammes de Joyan
Saunders ont été regroupés
sur deux cassettes 3/4"

2. Procédé allégorique

1) Définition et historique

L'art du XXe siècle connaît un nombre important d'artistes qui ont pratiqué dans leurs productions le procédé allégorique. Benjamin Buchloh souligne que la technique de montage pratiquée au début du siècle par les surréalistes et les constructivistes russes détenait une nature allégorique par le fait qu'on y retrouvait les éléments essentiels de l'allégorie: appropriation et banalisation du sens, fragmentation et juxtaposition dialectique de fragments et séparation du signifiant et du signifié.²⁴

Ces éléments, nous les retrouvons également en dehors de la technique de montage, notamment dans les ready-made de Marcel Duchamp. Dans Fontaine (1917), il est possible d'identifier les diverses étapes du procédé allégorique.²⁵ Tout d'abord, l'appropriation est celle d'un urinoir manufacturé. La banalisation du sens s'effectue par une séparation du signifiant et du signifié: l'objet est non seulement démuné de son fonctionnement parce que retiré de son lieu initial et séparé de sa tuyauterie mais aussi dé-signifié par le fait que, posé à l'envers sur une base, il devient fontaine. Enfin, la juxtaposition dialectique est accomplie par l'installation de l'objet industrialisé à l'intérieur d'une institution artistique. Chez Duchamp, la pratique allégorique met en rapport le manufacturé et l'artistique et, partant, rend visibles les facteurs non apparents qui déterminent l'oeuvre d'art et les conditions dans lesquelles elle est perçue.²⁶ Bref, c'est le statut de marchandise auquel est condamnée l'oeuvre intégrée dans le système d'art qui est dévoilé.

Comme nous pouvons le remarquer dans Fontaine, la pratique allégorique vise à rebanaliser l'oeuvre d'art qui a déjà subi, en raison de l'institution artistique qui finit par légitimer les productions qui s'inscrivent en faux contre l'idéologie, une première banalisation. Buchloh définit l'artiste qui pratique le procédé allégorique comme celui-celle qui anticipe l'échec final d'une tentative de subvertir le code dominant et, partant, qui tente de demeurer dans le code en répétant la banalisation de l'oeuvre déjà effectuée par le système artistique:

The allegorical mind sides with the object and protests against its devaluation to the status of a commodity by devaluating it a second time. In the splintering of signifier and signified, the allegorist subjects the sign to the same division of functions that the object has undergone in its transformation into a commodity. The repetition of the original act of depletion and the new attribution of meaning redeems the object.²⁷

La fin des années 60 connaît également le procédé allégorique chez des artistes dont le travail porte aussi sur le statut de marchandise de l'oeuvre d'art. Daniel Buren et Michael Asher analyseront par ce procédé la place historique et la fonction des structures esthétiques dans les institutions, alors que Hans Haacke et Marcel Broodthaers révéleront comme idéologiques les conditions matérielles de ces institutions.²⁸ Les questions de site, de marché de l'art, de mode de réception et d'audience deviennent essentielles.

Denise Hammond, Anne Ramsden, Marshalore et Corrine Corry ont choisi, elles aussi, la technique allégorique. Cependant, l'exercice de cette technique ne vise pas primordialement une remise en cause de l'institution artistique. Plutôt, ces vidéastes focalisent sur la question des discours idéologiques - plus précisément ceux du patriarcat - qui influencent le quotidien. La pratique allégorique consistera à s'appropriier l'imagerie ou le langage véhiculé par les mass-médias, à le re-banaliser et à le

juxtaposer dialectiquement afin de dénoncer le patriarcat.

65.

En choisissant de révéler le code patriarcal à l'intérieur des mass-médias par le procédé allégorique, les vidéastes dont il est question ici se fondent sur les recherches menées par plusieurs artistes américaines de la fin des années 70 telles que Sherrie Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, Jenny Holzer et Martha Rosler.²⁹ Par ce type de pratique allégorique, elles se dissocient par ailleurs des pratiquantes de la vidéo documentaire qui ne s'arrête pas à la désignation du code patriarcal et se rapproche davantage d'une pratique sociologique pour laquelle les moyens d'analyse appartiennent aux sciences sociales: la statistique, l'enquête, l'interview, la pratique des médias de communication, l'analyse historique, l'examen des possibilités et des moyens de changement.

La profusion des femmes engagées dans la pratique allégorique de désignation du code s'explique certainement par le fait que ce sont les femmes qui ont à subir principalement l'oppression causée par les mythes patriarcaux, alors que les hommes, également victimes de l'idéologie patriarcale, le sont à titre de dominant. C'est le sexe dominé qui, en raison de l'émergence des mouvements de femmes, perçoit avec plus d'acuité l'aliénation de son groupe et celle, générale, du genre humain.

ii) Le procédé allégorique: pratique indiciaire

En s'appropriant l'imagerie de la culture de masse, Denise Hammond, Anne Ramsden, Marshalore et Corrine Corry indiquent l'illusion de l'existence de l'original: toute image, toute représentation et, particulièrement, toute représentation d'une femme, sont codées. Pour communiquer, il faudra donc s'associer au langage télévisuel puisque c'est ce langage qui, aujourd'hui, rejoint le public. C'est dans cet esprit qu'Anne Ramsden situe l'appropriation allégorique du matériel télévisuel:

My work uses some of the language of soap opera, but it uses it not totally, it leans on it. (...) That is the language that the people understand, so already there's a level of accessibility. On an immediate level, I use this language that is familiar and I try to rearrange it and play with it and then make other things happen. You're not having difficulty on an immediate level so then I can get other things going on.³⁰ 66.

Rosalind Krauss a démontré comment plusieurs artistes d'avant-garde ont échoué dans leur quête de l'originalité.³¹ L'auteure note comment cette quête de l'originalité a pris plusieurs tangentes: désir de faire table rase, de se situer au degré zéro de la création, d'identifier le moi comme origine ou comme impliqué dans un processus de naissances perpétuelles, d'envisager l'art comme débutant dans une pureté originaire. Cependant, malgré ces désirs d'originalité, les artistes n'ont fait que répéter dans leurs oeuvres la structure de la grille. Comme le rapporte Krauss, une panoplie d'artistes abstrait-e-s ont continuellement découvert la grille, ces découvertes étant à chaque fois considérées comme uniques et inédites. L'auteure souligne avec raison l'essence répétitive de la grille:

And thus when we examine the careers of those artists who have been most committed to the grid, we could say that from the time they submit themselves to this structure their work virtually ceases to develop and becomes invalid, instead, in repetition. Exemplary artists in this respect are Mondrian, Albers, Reinhardt, and Agnes Martin.³²

Krauss propose de considérer positivement le fait que l'artiste soit condamné-e non pas à l'originalité mais à la répétition. Dans un même esprit, Barthes soutient que si le créateur-trice ne reconnaît pas l'inévitabilité de son statut de copieur-euse, il-elle devient alors pasticheur-euse.³³ Poursuivant son raisonnement, Krauss parle de l'activité photographique de l'art postmoderne puisque la notion d'originalité ne peut être accolée à la photographie qui consiste en une re-présentation reproductible (l'objet photographié existe ou a existé, il "a été").³⁴

S'appuyant sur Barthes, Krauss explique qu'en photo on retrouve un⁶⁷. rapport quasi tautologique entre le signifiant et le signifié: malgré l'aménagement qu'implique cette technique - cadrage, aplatissement, réduction, etc. -, c'est "l'ordre du monde naturel qui s'imprime sur l'émulsion photographique et en conséquence sur l'épreuve photographique".³⁵ La photo possède donc une essence documentaire due à sa condition de trace ou de transfert du réel. Parallèlement, l'art postmoderne caractérisé par le fait qu'il souligne sa nature d'empreinte: il indique que ses caractères physiques, thématiques, psychologiques sont issus d'une situation du monde que l'oeuvre ne fait qu'enregistrer. Comme la fonction principale de l'art postmoderne est d'indiquer sa nature photographique, celui-ci fait usage, selon l'expression de Krauss, de l'*index*, signifiant qu'aujourd'hui plusieurs artistes considèrent l'oeuvre comme un embrayeur qui n'a de sens que parce qu'elle désigne. C'est dans cette optique que se situent les vidéogrammes des pratiquantes du procédé allégorique. Prenant conscience de la nature codée, en l'occurrence de la nature patriarcale, de l'individu, les vidéastes ont choisi de divulguer cette "seconde nature" par une pratique de type photographique en enregistrant le réel patriarcal.

iii) Précisions sur le procédé allégorique par rapport au théâtre de Bertolt Brecht et le Pop Art

Afin de cerner ce en quoi consiste au juste le procédé allégorique, il importe de le confronter d'une part au théâtre épique brechtien qui met en marche, comme le procédé allégorique, une désignation du code et, d'autre part, au Pop Art dont l'iconographie rappelle celle exploitée par les mythologues par le fait qu'elle correspond à des images issues de la culture de masse.

a) Le théâtre épique de Bertolt Brecht

Le théâtre épique allemand initié par Brecht vise à rompre avec

l'illusionnisme des oeuvres aristotéliennes et, partant, au phénomène d'identification afin "d'empêcher le spectateur de se contenter d'entrer dans la peau des personnages".³⁶ Le-la comédien-ne du théâtre épique devra donc, par le moyen de procédés artistiques particuliers, produire l'effet de l'éloignement dont le but est l'"historisation" des événements, c'est-à-dire la représentation d'un événement comme un fait historique unique, afin que le spectateur-trice puisse porter un jugement suite aux propos et, aux gestes des auteur-e-s.³⁷

Selon Brecht, c'est principalement par l'intermédiaire de deux mécanismes que le comédien-ne pourra réussir à amener le public à "prendre parti".³⁸ D'abord, l'auteur soutient la nécessité de délaisser la notion du "quatrième mur", abandon qui permettra au-la comédien-ne de s'adresser directement au public (juxtaposition du lieu imaginaire de l'histoire et du site même de la représentation de la pièce). En outre, il recommande à l'acteur-trice de ne pas se métamorphoser totalement dans le personnage qu'il-elle interprète: "il n'est pas Lear, Harpagon ou Schweyk, il les montre".³⁹ Plusieurs procédés aideront le-la comédien-ne à s'éloigner de son personnage: la transposition à la troisième personne, la transposition au passé, les indications scéniques ajoutées à des commentaires, des actions diverses telles que se rendre devant la scène afin de commenter l'action dans un *song*, faire progresser l'intrigue en excluant tout suspense par des interpellations ou des interruptions. Tous ces procédés participent à provoquer une rupture de la perception homogène d'une pièce.

La pratique allégorique élaborée par les vidéastes Denise Hammond, Anne Ramsden, Marshalore et Corrine Corry se dissocie du théâtre épique de Brecht en deux points principaux. Premièrement, Brecht vise à éliminer l'illusionnisme et l'identification alors que les vidéastes s'approprient l'illusionnisme - en l'occurrence, les mythes véhiculés par la culture de

masse patriarcale - et le "je" identificatoire afin de faire entrer le destinataire dans le mythe. C'est par l'intermédiaire de l'illusionnisme et non par l'éloignement que le-la spectateur-trice est appelé-e à circonscrire le code patriarcal et sa participation au code.

Deuxièmement, un des objectifs principaux du théâtre épique consiste à accomplir "cette grande tâche sociale qu'est la maîtrise de la vie".⁴⁰ Il y a, chez Brecht, un rejet total de l'irrationnel au profit de la rationalisation qui sera atteinte par la forme théâtrale de la distanciation puisque, selon le dramaturge, c'est précisément l'identification qui nuit à la maîtrise et au Savoir. L'auteur évacue donc autant la question du sujet impliqué dans un imaginaire et un langage qui lui seraient propres que les dimensions symboliques, spirituelles, métaphysiques, oniriques et émotionnelles. Il exclut également toute tentative de faire basculer l'homogénéité de la perception du monde et d'élaborer une pensée pluraliste. Or, comme nous l'avons noté plus haut, c'est précisément contre La Règle et Le Sens - variantes de la règle et du sens patriarcaux - que les vidéastes féministes s'inscrivent. Dans l'analyse des vidéogrammes qui va suivre, nous pourrions constater que la voie des vidéastes répertoriées est celle de l'excès, du débordement, du dépassement de la conscience catégorisante. C'est en révélant le pouvoir et non en proposant une autre sorte de pouvoir "bénéfique" ou "libérateur" qu'elles comptent abolir la Maîtrise, celle-là même préconisée par Brecht.

Dans son étude portant sur la pensée brechtienne, Guy Scarpetta a su souligner l'effet réducteur de la conception matérialiste de Brecht:

l'impossibilité de penser que tout sujet est fait de Langage, impliqué en lui, et que c'est cela même qui donne à l'Art, comme déplacement ou effraction de la limite symbolique de l'espèce, son véritable enjeu; soit aussi l'exclusion de toute forme de gratuité, de cette 'dépense improductive' dont Bataille nous a montré qu'elle fonctionne comme le négatif même du monde du travail, de la raison économique et de la science.⁴¹

Ce que la pratique allégorique partage avec le théâtre épique, ce n'est pas le modèle ou les stratégies de distanciation, mais une "exigence de la question". Dans tout processus d'analyse - en particulier dans celui qui vise à révéler l'idéologie - il s'avère indispensable de se poser les questions identifiées par Brecht :

1. A qui la proposition est-elle utile?
 2. A qui prétend-elle être utile?
 3. A quoi invite-t-elle?
 4. Quelle action en découle?
 5. Quelles propositions s'en déduisent?
 6. Sur quelles propositions s'appuie-t-elle?
 7. Dans quelle situation est-elle utilisée?
- Par qui?⁴²

Cette série de questions critiques va façonner, chez les vidéastes, les stratégies de communications élaborées dans le but de pointer, par le procédé allégorique, le code patriarcal. Comme l'a souligné le critique Clive Robertson, les vidéastes qui visent à dénoncer l'idéologie sous-jacente à la télévision doivent se demander si, en fin de compte, ils-elles ne consolident pas les stratégies de management de l'industrie télévisuelle.⁴³

b) Le Pop Art

L'appropriation de l'imagerie et du langage des mass-médias a été largement pratiquée par les artistes Pop lors des années 60. Encore aujourd'hui, il demeure une ambiguïté quant à l'attitude de ces artistes face à l'objet manufacturé et aux contenus mythiques véhiculés par l'art commercial: ces artistes en faisaient-ils-elles l'éloge ou l'accusation?

Ces commentaires de Roy Lichtenstein et de Robert Indiana rendent apparente la tendance à rejeter toute interprétation politique de leurs oeuvres:

Pop Art looks out into the world; it appears to accept its environment, which is not good or bad, but different - another state of mind. (...) How can I like exploitation? How can you like the complete mechanization of work?

How can you like bad art? I have to answer that I accept it as being there, in the world.⁴⁴

Pop does tend to convey the artist's superb intuition that the modern man, with his lost of identity, submersion in mass culture, beset by mass destruction, is man's greatest problem, and that Art, Pop or otherwise, hardly provides the Solution (...)⁴⁵

Si les artistes Pop puisaient dans les procédés modernes de communication, il semble que les motifs aient été plutôt de nature formelle que philosophique (ou politique). Les télévisions et annonces de nourriture de Tom Wesselman, les bandes dessinées et les champs de "Ben-Day dots" de Roy Lichtenstein, les panneaux routiers de Robert Indiana, les écrans de soie et les journaux d'Andy Warhol, tous ces produits de consommation seront utilisés, d'après Lichtenstein, pour des raisons purement formelles contredisant ainsi le véritable but de ces produits.

Le type de transformation apporté à l'imagerie commerciale par les artistes Pop indique une intention de dépasser le sens premier de l'objet ou de l'image transposée. La rupture de la séquence narrative, la ré-élaboration des images, la matérialisation des éléments verbaux, l'évidence du relais iconographique, le grand format, l'utilisation assidue du close-up et du découpage des personnages, le "wholeness" des oeuvres - absence d'éléments dominants et attention portée aux limites du tableau -, tous ces procédés accentuent la platitude de l'image empêchant ainsi une lecture en profondeur: il y a déconstruction de l'illusionnisme. En ceci, l'historienne d'art Nicole Dubreuil-Blondin identifie, chez les artistes Pop, un alignement avec la tradition formaliste de l'avant-garde américaine.⁴⁶

L'ambiguïté message social/message formel demeure pourtant, non pas en raison des commentaires des artistes Pop qui tendent plutôt à communiquer leur doute quant à la possibilité d'une fonction critique de l'art mais plutôt en raison du sujet représenté qui peut facilement être interprété - surtout, comme l'a souligné Dubreuil-Blondin, lorsque les oeuvres

Pop sont annexés à des expositions d'ordre international ou à des manifestations contestataires - soit, selon le cas, comme une célébration de l'américanisme, de la richesse et de la puissance des Etats-Unis soit comme une dénonciation de la surconsommation ou de l'exploitation de la personne.⁴⁷

Contrairement aux vidéastes à l'étude, et c'est ici que se situe la distinction majeure entre la pratique allégorique et l'appropriation gratuite de l'imagerie commerciale, la platitude de bandes dessinées ou de photos de célébrité des œuvres Pop n'a pas empêché une identification des spectateurs-trices à l'imagerie commerciale et, ceci, en raison de l'absence d'un procédé qui puisse entraîner chez lui-elle une pensée dialectique. C'est dans ce sens que Tom Wesselman explique un certain échec de l'art Pop:

Some of the worst things about Pop Art have come from its admirers (...). They begin to sound like some nostalgia cult - they really worship Marilyn Monroe or Coca-Cola. The importance people attach to things an artist uses is irrelevant (...). Advertising images excite me mainly because of what I can make from them.⁴⁸

iv) Denise Hammond et Anne Ramsden: procédé allégorique par une appropriation du langage et de l'imagerie télévisuels

Our society is dramatized by television and at the same time deprived of real drama. (...) Thus, for a beginning, we could accept these three aspects of performance - the dramatization of life by the media, the playfulness of art, and the emphasis on functioning in a technological environment.⁴⁹

Michel Benamou, "Presence and Play", in Performance in post-modern culture

Afin d'identifier à quel niveau les vidéogrammes de Denise Hammond et d'Anne Ramsden s'approprient le langage télévisuel comme première étape du procédé allégorique, il s'avère indispensable de cerner ce

langage et le type de communication qu'il met en marche.

Plusieurs études ont été effectuées dans le but d'analyser la télévision aux niveaux de ses propriétés formelles et stylistiques, de son contenu, du type de relation qu'elle établit avec le destinataire, de l'industrie qui la supporte, des effets tant affectifs, psychologiques, économiques que politiques et de sa place dans le domaine des communications.⁵⁰

Understanding media (1964) de Marshall McLuhan fait partie des premiers ouvrages importants ayant questionné et tenté de cerner le type de communication déclenché par le langage télévisuel. Dans cet essai, McLuhan soutient d'une part que l'image instantanée et schématique - image à faible définition - de la télévision entraîne une participation active du destinataire puisque ce dernier est appelé à compléter un processus de communication.⁵¹ D'autre part, il conclut à une participation publique du destinataire par le fait que la télévision rejoint en même temps un fort pourcentage d'individus et, partant, provoque ultimement ce que l'auteur désigne comme une "conscience globale".⁵²

Un deuxième postulat marque l'ouvrage de McLuhan: le médium est le message ("the medium is the message").⁵³ Selon l'auteur, l'avènement de la télévision aura déclenché une nouvelle ère de communication dans laquelle le mode discursif linéaire de pensée est remplacé par un mode de pensée orienté principalement par l'image.

Des études subséquentes auront rapidement renversé les deux postulats de McLuhan. Des auteur-e-s tel-le-s que Michael Murray, David Antin et Allison Simmons concluent sur la nature non pas publique mais privée de la participation du spectateur-trice et mettent en échec la notion "d'audience de masse".⁵⁴ Remettant en cause également le postulat de la participation active du destinataire, les auteur-e-s parlent des discours uni-directionnels

de la télévision, soutenant ainsi la nature non communicative de ces discours.⁵⁵ La télévision est perçue comme un procédé de transmission qui, en raison des coûts exorbitants qu'elle exige, doit rester dans les mains de l'industrie et contrôler le procédé de réception. De fait, la participation du destinataire se résume soit à changer ou à fermer le poste, soit à répondre à des sondages de cotes d'écoutes - réponses qui pourront, dans le meilleur des cas, faire remplacer une émission par une autre sur laquelle il n'aura à nouveau aucun contrôle (à moins d'un deuxième sondage et, ce, *ad vitam aeternam*).. Au destinataire est donc délégué le statut de consommateur d'images-discours.

Ce statut de consommateur demeure cependant assez ambigu pour le destinataire qui, lors du visionnement de programmes télévisuels, se voit stimulé à participer activement au déroulement du récit. Il s'agit plus précisément d'une invitation télévisuelle à s'identifier fantasmatiquement à un-e perdant-e ou à un-e gagnant-e, les deux positions faisant partie d'une situation de conflit.⁵⁶ La participation imaginative agit habituellement comme un substitut à l'action réelle et, parce qu'elle met l'emphasis sur la réflexion superficielle plutôt que sur la méditation, promouvoit le raisonnement en stéréotypes.⁵⁷ La réflexion du type bon/méchant, gagnant/perdant, renforce à son tour la sensation d'impuissance du-de la spectateur-trice et celle du respect de la structure uni-directionnelle de la télévision.

L'oscillation activité/passivité explique l'ambivalence de notre attitude par rapport aux médias: comme le souligne le critique d'art Craig Owens, nous sommes simultanément séduit-e-s et aliéné-e-s par eux, fasciné-e-s et critiques de notre fascination, même lorsque notre attention critique fonctionne uniquement comme alibi.⁵⁸ La séduction et le détachement sont mutuellement inscrits dans l'appareil même du

média, d'où son pouvoir étonnant sur notre imaginaire.

Diverses études ont également remis en question la conception mcluhanesque selon laquelle le médium est le message. Martin Esslin, dans The Age of Television (1982), conclut sur le caractère incomplet de cette conception qui ignore, selon lui, les autres nombreux "messages" véhiculés par la télévision.⁵⁹ La programmation télévisuelle se présente donc comme une structure multistratée parce qu'elle est façonnée par plusieurs couches de messages, parfois cachées, parfois manifestes, qui se superposent pour donner des effets précis. Ce sont précisément ces différents "messages" qui seront appropriés par les pratiquantes du procédé allégorique.

Afin de circonscrire plus clairement les différents types d'appropriation menés par Denise Hammond et Anne Ramsden, il s'avère utile d'identifier les principaux messages télévisuels.

a) Le drame comme langage télévisuel

C'est à travers la personnalité d'un personnage, incarné par un acteur-trice ou un nouvelliste, que le-la téléspectateur-trice expérimente le drame. La performance dramatique, comme le soutient Martin Esslin, est exploitée dans le but de produire une réponse émotionnelle ou intellectuelle.⁶⁰ De plus, le langage dramatique se présente non seulement comme une simulation de la réalité mais aussi comme une simplification, une ré-ordonnation, une compression, une réversibilité et une répétabilité de cette réalité.

L'utilisation de la technique dramatique suppose l'élaboration de divers procédés tels que l'énigme; le suspense; la mise en image de personnages archétypaux reflétant le psyché collectif, les peurs ou les aspirations collectives et les névroses de l'individu moyen; le "thriller" produit par une identification du destinataire aux personnages menacés par des dangers imminents; l'augmentation progressive de sensations fortes en particulier par les scènes de violence et de sexualité; etc..⁶¹ Cette panoplie de

procédés déclenche une suspension de la suspicion dont dépend l'efficacité du drame parce qu'elle permet au-la téléspectateur-trice d'oublier le passage du temps réel et d'accepter, pour un temps, le personnage comme un individu réel. Oubli et acceptation qui font expérimenter au destinataire la gamme complète des émotions du personnage, expérimentation qui fonctionne comme une récompense. René Berger précise que l'écran devient, pour le-la téléspectateur-trice, le centre de la réalité où "quelque chose va arriver" promettant ainsi une catharsis du quotidien.⁶²

b) La répétabilité du matériel dramatique

Le matériel dramatique télévisuel consiste en un produit essentiellement répétable.⁶³ Au niveau des procédés techniques répétés dans la présentation des trames dramatiques, mentionnons, entre autres, le close-up, les couleurs vives, l'espace confiné et la rythmicité de la programmation à savoir la diffusion d'émissions d'une demi-heure ou d'une heure régulièrement entrécoupées d'annonces publicitaires de 15, 30 et 60 secondes.⁶⁴ La répétabilité du matériel dramatique permet la familiarité et la possibilité, pour le-la spectateur-trice, de se positionner aisément à chaque nouvel épisode.⁶⁵ Bref, la répétabilité offre un sens de sécurité, une structure permettant au destinataire d'éviter la complexité du réel. T.W. Adorno mentionne en outre la répétabilité des personnages, en l'occurrence la présentation continue de personnages stéréotypés, comme procédé de standardisation.⁶⁶ Plus la vie quotidienne devient complexe, plus sommes-nous tenté-e-s de nous cramponner désespérément aux clichés, à la régularité, aux stéréotypes qui semblent donner un ordre à ce qui est autrement incompréhensible. La télévision se présente donc comme un agent de médiation qui filtre, condense et pacifie les forces menaçantes dans le monde.⁶⁷

c) Le flux continuuel de la programmation télévisuelle

77.

La télévision se caractérise également par son flux continuuel, ce qui permet au monde alternatif du drame d'être constamment à la portée des téléspectateurs-trices. Ce flux continuuel, les auteurs de Dynamics of Television, Jon Baggaley et Steve Duck, l'identifient comme un des facteurs principaux permettant le pouvoir hypnotique de la télévision: c'est ce flux qui capture l'attention du destinataire d'un programme à l'autre.⁶⁸

d) Embrrouillement télévisuel de la réalité et de la fiction

La télévision participe à brouiller la distinction entre le fait et la fiction, entre le monde réel et la fantaisie.⁶⁹ La technique dramatique qui provoque une identification des téléspectateurs-trices aux personnages et la répétabilité qui assure un ordre à la complexité du réel offrent aux destinataires un monde alternatif fictif. Ce monde alternatif peut également devenir un facteur très réel dans la vie de plusieurs consommateurs-trices particulièrement si les émissions et les personnages sont régulièrement suivis pendant une période prolongée comme il est possible de le faire avec les télé-feuilletons. Il est possible de constater par ailleurs que la "réalité" présentée aux nouvelles et dans les documentaires peut aisément se transformer en fantaisie, en fiction dramatique. Ce transfert du réel au fictif est dû au fait que la majorité des émissions télévisuelles possède une valeur divertissante. Martin Esslin signale que cette caractéristique implique que le matériel portant sur les événements du monde réel doit compétitionner, comme divertissement, avec le matériel fictionnel.⁷⁰ Les fragments de réalité présentés dans le même flux continuuel du matériel fictif, choisis afin de répondre aux attentes émotives du public, délivrés par un nouvelliste charismatique et crédible, ces fragments de réalité se mêlent à la fantaisie.⁷¹

C'est un niveau des annonces publicitaires que se fusionnent le plus profondément la fantaisie et la réalité.⁷² D'une part, ces annonces fonctionnent comme des drames qui se transforment en réalité pour les téléspectateurs-trices: ceux-celles-ci dépenseront du vrai argent pour se procurer un vrai produit. D'autre part, les commerciaux présentent des produits réels comme des fantaisies: ceux-ci sont introduits comme des agents pouvant produire des satisfactions imaginaires, des agents quasi magiques aptes à conférer des effets ou des plaisirs démesurés.

Suite à l'analyse du langage télévisuel et de ses divers "messages" - identification du destinataire à des personnages fictifs, expérimentation de leurs émotions, catharsis du quotidien, sentiments de familiarité et de sécurité, simplification du monde, hypnotisme, embrouillement du réel et du fictif - suite à cette analyse des messages non apparents transmis par la télévision, nous pouvons constater une similarité entre les contenus télévisuels et l'icône sacré traditionnel. Comme l'icône religieux, l'imagerie télévisuelle agit à trois niveaux: comme symbolisation de l'ordre, comme modèle du comportement humain et comme médium offrant à la fois les questions et les réponses (surtout en publicité alors que l'image nous assure le succès si l'on suit les instructions).⁷³

C'est cet icône moderne que Denise Hammond et Anne Ramsden ont choisi de révéler par l'intermédiaire du procédé allégorique. Voyons de plus près le fonctionnement de leurs stratégies de communication respectives mises en marche pour indiquer le patriarcat.

v) Denise Hammond: procédé allégorique par une appropriation des stéréotypes et de l'embrouillement du privé et du public.

- vidéogramme analysé:

- Public Stories

Réalisation, production et
distribution: Denise Hammond

bande $\frac{1}{2}$ ", noir et blanc
avec piste sonore
1980, 26mm

Intrigue: deux séquences

Première séquence: une femme d'une cinquantaine d'années raconte sa vie. Enregistrée de près, elle fait face à la caméra. Répondant à la question "Have you changed since you were nineteen?", elle explique que malgré son physique vieilli elle demeure la même intérieurement. Elle relate alors son impossibilité de se départir de certaines douleurs - douleur d'être seule, douleur d'avoir vieilli trop vite, de ne plus être attirante pour aucun homme, d'avoir perdu un enfant encore au berceau, de n'avoir pu s'entendre avec son père. Selon elle, les douleurs ne persisteraient pas si on faisait abstraction des apparences pour juger un individu.

Deuxième séquence: on retrouve la même femme, cette fois-ci dans la vingtaine. L'angle d'enregistrement et la position du personnage sont les mêmes que la première séquence. La femme relate un amour de jeunesse qui lui a été pénible à vivre et à survivre. Embarassée et émue, elle signale sa difficulté de dévoiler sa vie personnelle. Elle s'adresse alors directement au public récepteur lui rappelant qu'il est en train d'écouter et de faire sien un secret qu'elle a tû pendant des années. Cherchant à lui faire comprendre que tout ce qu'elle relate est authentique ("This is real life"), elle décide d'abandonner son témoignage et quitte la pièce (et par là, l'écran) dans laquelle elle se trouvait.

L'objectif central du vidéogramme de Denise Hammond - objectif qui sépare Public Stories des autres vidéogrammes répertoriés - consiste à mettre en évidence la frontière qui sépare le privé du public. Cette question en est une inhérente à la programmation télévisuelle à plusieurs niveaux. Lorsque Denise Hammond se confie et nous laisse emmagasiner ses confidences jusqu'à la fin - jusqu'au moment où elle nous fait prendre

conscience du contenu privé de ses propos et de son incapacité à continuer ses confidences - ce sont trois niveaux de frontière privée/publique qui sont indiqués

Tout d'abord, comme dans les télé-feuilletons ou les téléromans, le-la spectateur-trice est invité-e à entrer dans la vie privée des personnages. Il-elle est appelé-e à quitter sa propre vie privée pour s'identifier à deux femmes déchirées qui relatent la douleur de leur vécu. Il-elle entre dans les secrets les plus intimes de deux femmes dont l'une ne peut accepter son corps vieillissant, dont l'autre ne peut résoudre une aventure amoureuse malsaine. Le statut du destinataire est celui du voyeur.

Par ailleurs, en mettant en scène des personnages en confidence, Public Stories adopte un des principaux objectifs des nouvelles télévisées soit à rendre le privé public ou les faits publics plus privés en révélant ou en cachant des informations. A nouveau, c'est le statut de voyeurisme du-de la (télé)spectateur-trice qui est désigné, le statut du destinataire qui se rassasie des scandales des vedettes publiques.

Enfin, le vidéogramme de Denise Hammond réfère au type de réception déclenché par la télévision. Comme nous l'avons vu plus haut, la réception même du destinataire est de nature privée. Pris par l'émission qui se déroule devant lui, il s'évade individuellement dans l'histoire - réelle ou fictive -, se coupant ainsi de la réalité environnante. Même si l'on peut parler de visionnement public par le fait qu'une même émission peut être vue par un nombre élevé de spectateurs-trices, la relation immédiate et concrète du destinataire à l'image télévisuelle est de type un à un.

La technique allégorique est identifiable, par conséquent, dans l'appropriation du type de relation privé-public déclenchée par la télévision. Habitué-e-s à notre comportement télévisuel, nous entrons dans les confidences

féminines stéréotypées concernant l'amour, la douleur, la vieillesse, la perte d'un enfant, la dépendance face à l'amant. Ce n'est qu'à la fin que le code, l'embrouillement privé/public, se dévoile en tant que code et, ce, en raison d'une rupture du dialogue et d'une modification des positions langagières alors que la protagoniste du récit s'adresse directement au public du vidéogramme.

La position du personnage enregistré en gros plan et placé face à l'écran (dans un "face à face" avec l'auditoire) indique la nécessité de la présence d'un public sans lequel l'espace du personnage serait incomplet. Paradoxalement, alors que la mise en scène convoque littéralement un public, les dernières minutes du vidéogramme - où la jeune femme dénonce son incapacité à poursuivre ses confidences - signifient un rejet du public. C'est qu'une des deux parties du vidéogramme, la protagoniste parlante, a décidé de ne pas jouer son rôle jusqu'au bout et de quitter l'écran. Dans cette action finale, la jeune femme fait donc tourner à vide les propos qu'elle vient de tenir (le signifié) pour pointer le médium de la télévision (le signifiant), médium qui embrouille la frontière qui sépare le privé du public. En raison de son conditionnement télévisuel, le destinataire s'est laissé entraîner dans le privé d'une vie et, partant, a progressivement adopté le statut de voyeur. Dans Public Stories, c'est le départ de la jeune protagoniste qui pointe ce statut parce qu'il laisse le destinataire seul avec lui-même. C'est en quelque sorte vers la surface matérielle de l'écran vidéo que son regard se dirige puisque, sans l'écran pacificateur et généralisateur de sens, la violation du privé ne pourrait s'effectuer aussi "naturellement".

Le refus de la jeune femme de jouer son rôle jusqu'au bout réfère, plus globalement, à l'enjeu de toute communication: la présence d'un-e narratrice et d'un destinataire. Mais quel est au juste le ou les destinataires rejetés par la jeune femme de Public Stories? Dès le début du visionnement,

le public est appelé à identifier la nature fictive, non documentaire, du récit. D'une part, l'artifice est connoté en raison d'un maquillage et d'un habillage ratés qui révèlent une jeune femme "déguisée" en femme de cinquante ans. D'autre part, les mimiques faciales exagérées des deux personnages (personnage de la première histoire et celui de la deuxième) et leurs gestes maladroits dégagent une impression d'artificialité qui met en évidence le fait que la scène est simulée. C'est cette mise en évidence de l'artifice qui établit le rapport protagoniste-public: comme le destinataire du vidéogramme identifie les récits et les protagonistes comme fictifs, il identifie le public auquel s'adresse les protagonistes également comme fictif, comme personnage. Le destinataire qui assiste à la diffusion vidéographique ne se sent pas directement adressé. Ou plutôt, s'il se sent visé, c'est en tant que personnage.

Le refus de la jeune femme de ne pas jouer son rôle jusqu'au bout implique donc un renversement du dédoublement des publics fictif et réel. Ce que Public Stories indique, par conséquent, ce n'est pas tellement les clichés télévisuels, les mythes féminins, mais la tendance du public à vivre par et dans ces mythes. Ce que Denise Hammond nous dit, en fin de compte, c'est que le public est lui-même mythique, lui-même personnage de la fiction patriarcale. L'usage de l'index dans Public Stories est clair: ce que la bande signale, c'est que son existence dépend de celle d'un-e spectateur-trice dont l'imaginaire, la pensée et les comportements sont tributaires d'une société patriarcale, qu'elle ne peut exister sans un public-personnage, un public qui vit selon les idéologies et les mythes de la société actuelle.

On reconnaît dans Public Stories un vidéogramme qui met en marche les trois étapes du procédé allégorique. Tout d'abord, comme nous l'avons

83.
vu, l'appropriation est celle du "privé", en l'occurrence de confidences féminines, publicisé par la télévision.

La banalisation du sens découle de la séparation du signifiant et du signifié: les confidences féminines sont retirées de leur contexte opérant, l'industrie de la télévision. Pour ce qui est de la juxtaposition dialectique, celle-ci s'effectue par les derniers propos et le départ de la jeune protagoniste qui, ensemble, rendent manifestes non seulement les valeurs patriarcales véhiculées par la télévision - conception stéréotypée des femmes dépeintes comme des êtres en attente et en dépendance, voyeurisme du-de la téléspectateur-trice face au privé féminin, hiérarchie de la transmission télévisuelle impliquant une isolation du destinataire, etc. - mais pointent également le statut de voyeur du spectateur-trice et, partant, sa participation au code patriarcal.

Denise Hammond divulgue donc notre conditionnement à enfreindre "naturellement" le privé et à accepter passivement les stéréotypes féminins véhiculés par la télévision, stéréotypes qui sous-tendent le pouvoir mâle régissant l'industrie des médias et la société. En ce sens, Public Stories fonctionne comme index, puisqu'il indique ce dont il dépend: le code patriarcal. Ainsi, la jeune protagoniste qui explique son incapacité à poursuivre ses confidences désigne le patriarcat.

vi) Anne Ramsden: procédé allégorique par une appropriation des stéréotypes et de la structure mélodramatique du langage télévisuel

- vidéogrammes analysés (3):

- Mmm...
Réalisation, production et
distribution: Anne Ramsden
et Colette Tougas
cassette 3/4", couleur,
avec piste sonore
1981, 21mn

Intrigue: huit séquences

Première séquence: un bas de visage (bouche, menton, partie supérieure du cou) remplit le champ de l'image. Le tout est statique. La bouche est couverte de rouge à lèvres vif.

Deuxième séquence: couchée sur le lit, une jeune femme parle au téléphone. La caméra quitte progressivement les jambes pour focaliser sur le visage. Une chanson populaire est diffusée en hors-champ. La femme explique qu'elle revient de l'étranger où elle a figuré dans un film. Son prochain projet concerne une réalisation cinématographique. Le film consistera en un "genre d'Ulysse montréalais" qui mettra en scène un enfant se promenant en bicyclette à travers les rues du Vieux-Montréal et faisant connaissance avec différents personnages. Après la description du scénario, elle fixe un rendez-vous avec son interlocuteur et précise, qu'à cette époque-ci de sa vie, elle est "toute seule" et que cette solitude "va faire du bien". Elle raccroche et allume une cigarette. Le volume sonore de la chanson augmente. La caméra s'éloigne du visage pour saisir le corps en son entier. Le personnage flatte un chat et finit par s'endormir. La caméra se rapproche lentement du visage.

Troisième séquence: la jeune femme est assise sur un sofa. Enregistrée à mi-corps, elle décrit (en anglais) le motif qui l'a poussée à devenir actrice: le désir d'appartenir à une famille:

My childhood was very lonely. Watching films on T.V. was the only way to get into a family. I thought that if I could get into the T.V. (...) I could get into the ideal family. (...) So I wanted to be an actress (...) to get a family.

Un de ses plus grands rêves a été de figurer dans un film musical parce que les problèmes y sont toujours rapidement résolus ("everything was quickly settled with a song"). Elle s'est rendue compte de la difficulté de trouver

la famille idéale ("Where is that family? (...) I want to live there. (...) It was the question of the musical family"). La jeune femme continue son récit en commentant un film dans lequel elle a joué. Le film muet en noir et blanc nous est montré. Elle y figure aux côtés d'un homme. Le couple s'embrasse langoureusement, s'observe dramatiquement. Elle explique les sensations vécues pendant le tournage et le rapport intime qu'elle a réussi à établir avec son partenaire. ("When I saw him, it was already intimate"). La dernière prise de vue donne sur le personnage assis sur le sofa terminant son récit.

Quatrième séquence: retour de l'image de la première séquence. Le bas du visage demeure statique. Quelques secondes plus tard, le personnage passe un crayon rouge sur ses lèvres. La caméra se rapproche progressivement afin de focaliser sur la bouche.

Cinquième séquence: des gouttes d'eau provenant d'un robinet éclaboussent une surface. On entend le bruit de l'eau qui coule.

Sixième séquence: retour de l'image de la première séquence. Le personnage passe un tampon sur son menton et ses joues. L'opération terminée, le bas du visage redevient statique.

Septième séquence: la jeune femme prend son bain. La caméra part du visage pour saisir graduellement le corps nu. Le personnage se savonne.

Une chanson interprétée par un homme soutient l'action:

Alone, so alone that I could cry.
Alone, watching lovers passing by (...)
When I kiss
I want her lips to really kiss me (...)

La prise de vue est coupée. Dans la prise suivante, la jeune femme s'habille au son de la même mélodie:

I want to be wanted
 That's the way I want to be loved.
 Not tomorrow
 But right now (...)
 I want to be wanted.

La caméra suit les mouvements du personnage qui enfle une robe longue, des gants et des souliers. La jeune femme se met à jouer dans ses cheveux en s'observant dans un miroir hors-champ. La chanson prend fin:

Where is this someone meant for me?

Huitième séquence: la jeune femme est assise au piano. Elle porte les vêtements de la séquence précédente. Après avoir retiré ses gants, elle se met à jouer. La caméra focalise sur les mains, recule et se concentre graduellement sur le visage. Le personnage chante en dirigeant son regard vers un public hors-champ:

Summer time
 And the living is easy
 And the cotton is high
 Daddy's rich and mammy's good looking
 So my pretty baby don't you cry
 One day, you'll spread your little wings.
 But until that morning
 Nothing can harm you with mammy and daddy standing by.

Le morceau terminé, le public (toujours hors-champ) applaudit. La chanteuse sourit, envoie des baisers à la foule. La caméra s'approche du visage. Le personnage se lève.

- New Freedom
 Réalisation, production et
 distribution: Anne Ramsden
 cassette 3/4", couleur
 avec piste sonore
 1981, 13 mn

Intrigue: douze séquences

Première séquence: des produits de beauté sont disposés sur une surface plane. Au son d'une musique d'atmosphère, une main y place des crayons à maquillage.

Deuxième séquence: une jeune femme assise face à la caméra raconte

une de ses expériences amoureuses et questionne son statut d'indépendance. Son regard fixe le vide. On compte trois prises de vues qui donnent lieu à des enregistrements à angles différents. La caméra recule et avance pour focaliser sur le visage:

I always thought of myself as an independant woman, that is until Robert left me. (...) I mean I have my own career, my own friends. I'm financially independant. (Coupure de la prise de vue)

Before him, I didn't believe in love. After him I became a believer. (Coupure de la prise de vue)

Things just sort of fell apart and after a while we just couldn't control it anymore. (Retour de la musique d'atmosphère). Eventually, Robert met another woman.

Troisième séquence: la jeune femme se trouve dans sa cuisine et prépare un T.V. Diner. Pendant l'opération, elle tente de cerner ce qui a causé le départ de Robert:

I'm not as beautiful as her. That's why Robert left me. (...) I don't know, I just don't think I deserved it. It doesn't seem fair. (...) I mean, I'm a good person.

Quatrième séquence: la jeune femme arrache les pages d'une revue de mode. La caméra recule et introduit dans l'image le lit sur lequel sont éparpillées les reproductions. Celles-ci sont classées selon leur contenu: visage de femme, corps de femme, femme avec homme, etc. La prise de vue est coupée et suivie d'une seconde où le personnage, vu de dos, pose les reproductions sur les murs de la chambre en suivant la sélection préalablement établie.

Cinquième séquence: trois prises de vues successives: un moulin broie du café, une cafetière prépare le café, le breuvage est versé dans une tasse.

Sixième séquence: la jeune femme boit le café dans sa chambre tapissée de reproductions. Elle fixe la télévision où joue un télé-feuilleton.

Septième séquence: le personnage vu de dos s'observe dans un miroir, l'image dans la glace fait face à la caméra. En voix-off, la jeune femme répète les propos tenus à la deuxième séquence concernant sa croyance en l'amour et sa perte d'indépendance. A nouveau, elle tente d'affirmer son autonomie. Le personnage se dédouble en établissant avec lui-même une conversation de type "je à tu":

So where does that leave you? I mean you did everything right. You're a modern woman.

Huitième séquence: la sonnette de la porte résonne. La jeune femme va répondre. Son amie, Louise, entre et aperçoit les reproductions sur les murs.

Neuvième séquence: Louise tente de consoler Johanne (le nom du personnage principal est mentionné pour la première fois) qui se met à pleurer. Les deux sont assises:

You have friends. Reach out for them. (...) This is a new beginning. (...) Think of new things to do. (...) You are still a desirable woman. (Retour de la musique d'atmosphère.

Dixième séquence: Louise arrache les reproductions des murs. Johanne l'observe. La caméra se rapproche des pages et suit les mouvements de Louise. (Retour de la musique d'atmosphère). La prise de vue est coupée et suivie d'une autre dans laquelle Johanne et Louise observent les reproductions arrachées.

Onzième séquence: l'image des produits de beauté de la première séquence réapparaît. La prise de vue est coupée. La suivante enregistre Johanne en train de se maquiller. Cette dernière relate, en voix-off, les changements qui viennent de s'effectuer dans sa vie: "I've got a new job. I love it."

Douzième séquence: Johanne parle au téléphone dans un bureau. Elle poursuit la conversation tenue en voix-off à la séquence précédente. Elle

terminé en fixant un rendez-vous avec son interlocuteur. La musique d'atmosphère retentit. Johanne accroche et soupire.

- Manufactured Romance

Première partie:

Chance For Love

Réalisation, production et
distribution: Anne Ramsden
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1982, 30mn

Intrigue: douze séquences

Première séquence: le vidéogramme débute par une prise de vue de l'eau d'une piscine. On entend des personnes qui nagent en hors-champ. En voix-off, une femme décrit une relation sexuelle entre deux personnes. Simultanément, la caméra quitte l'eau et longe le corps d'une femme en costume de bain. Le récit se poursuit et s'attarde sur les détails des ébats amoureux qui se sont déroulés dans une piscine ("Oh god! Oh god!, she cried, oh god! (...)"). La femme enlève ses lunettes, se tourne dos à la caméra et quitte le champ de l'image.

Deuxième séquence: la caméra focalise sur la partie supérieure d'une machine à écrire. La machine est en marche. Une personne hors-champ complète un questionnaire:

nom: Candice (Candie) Canne

occupation: writer

statut: single (divorced)

Veillez décrire votre partenaire idéal: fair male over 35,
green or blue eyes, sensitive, intelligent, adventurous,
considerate, interesting.

Une pièce pour orgue s'amorce (musique de Gustav Mahler adaptée par Paul Théberge). La caméra recule et laisse entrevoir l'écrivaine qui met le formulaire dans une enveloppe. Elle ouvre une seconde enveloppe d'où elle retire sa correspondance. Elle lit une des lettres à haute voix:

Dear Candie Canne, I read everyone of your books. You're
my favorite writer but the girls in your stories are
wimpy (...)

La correspondante demande à l'écrivaine d'introduire dans des romans des héroïnes instruites, autonomes et débrouillardes. Candie recommence à taper.

La caméra s'approche progressivement de son visage. Elle arrache sa feuille et la remplace par une autre. La caméra s'éloigne. Candie s'arrête et lit ce qu'elle vient d'écrire:

(...) Strong arms lifted her to his feet (...) She slumped into the arms of the stranger (...)
(Retour de la pièce pour orgue).

Candie déchire la feuille et se remet à taper.

Troisième séquence: Candie, vêtue d'un collant, lève des haltères.

Quatrième séquence: toujours en collant, Candie tape à sa table de travail.

Cinquième séquence: Candie prépare une assiette de crudités. Elle rejoint une amie dans le salon. Les deux commencent à manger. La conversation est axée sur les soins de beauté. Candie demande à son amie de lui teindre les cils. L'opération de teinture débute. La caméra s'approche des deux femmes qui discutent de leur célibat, de leur rapport à la solitude:

- Candie "I never thought I would be living alone in my thirty's. (...) Do you ever get lonely?"

- l'amie: "Sometimes (...)"

- Candie: "I know what you mean. (...) It can get depressive."

Candie annonce qu'elle a joint une agence de rencontres et en explique le fonctionnement. Elle convainc son amie de devenir membre.

Sixième séquence: Candie, les yeux fermés, attend que la teinture sèche. Pendant ce temps, son amie expose les motifs qui l'ont amenée à choisir le métier d'esthéticienne:

It's the money (...) I like being that. (...) I have the ability to make beautiful and I consider that to be creative.

L'esthéticienne questionne Candie sur son propre métier. Cette dernière.

lui explique sa difficulté à créer ("It's hard to be creative. (...)

You can't be different or repetitive") et lui fait part de son nouvel objectif: dépeindre la vie réelle ("I want to deal with real people"). La séquence se termine par une allusion à l'agent de Candie qui récusait l'orientation de l'auteure.

Septième séquence: un homme est enregistré en plan serré. La pièce pour orgue reprend. La caméra recule et situe le personnage dans son bureau. Quelqu'un frappe à la porte. Candie entre. Les deux personnages s'assoient sur le même sofa. La caméra s'approche. La musique cesse. Candie demande à Craig, son agent, de critiquer son manuscrit. Ce dernier explique sa réticence à appuyer le choix de la nouvelle héroïne qui abandonne son amant pour se faire avorter.

Il soutient que les lectrices recherchent les histoires d'amour mettant en scène un homme qui sauve une femme:

This one, I think, it's just not perfect. It won't sell. (...) The girls need something to dream on, to lift them. (...) The story of a cute little chick that gets in trouble (...), of a handsome guy that comes to save her.

Candie fait part de son intention de conférer des nouveaux styles de vie à ses héroïnes et rétorque qu'elle a tout de même conservé les détails "juteux". Elle lit un passage scabreux du manuscrit ("That will give something to fantasize on"). Craig réplique alors que l'histoire n'aboutit pas et que Candie doit, par conséquent, la modifier ("The story doesn't go anywhere. (...) Remake the story"). Candie accepte à reculons de transformer le roman ("I guess I don't have any choice").

Huitième séquence: Candie tape dans son bureau. Le téléphone sonne. La caméra focalise sur le visage de Candie qui répond. Par ses répliques, on apprend que l'interlocuteur est le partenaire sélectionné par l'agence de rencontres. Candie fixe un rendez-vous. Elle raccroche. La pièce pour

orgue reprend.

Neuvième séquence: Candie se brosse les dents devant un miroir. Son reflet fait face à la caméra. Elle applique de la crème sur son visage. La musique de "Love Story" soutient la scène.

Dixième séquence: un homme et une femme sortent d'un restaurant. C'est la nuit. Ils entrent dans un édifice et pénètrent dans un ascenseur.

Onzième séquence: Candie est dans son lit. Il fait noir. Elle se réveille et regarde autour d'elle. La caméra effectue des va-et-vient rapides et saccadés à l'intérieur de la chambre à coucher.

Douzième séquence: Candie est assise dans le salon. Au son de la pièce pour orgue, elle fume et joue avec le cendrier devant elle. La sonnette de la porte résonne. La musique s'intensifie. Candie se lève. La caméra focalise sur le verrou et la poignée de la porte. La jeune femme s'apprête à ouvrir.

Anne Ramsden exploite dans ses vidéogrammes la forme mélodramatique qui correspond au langage central de la télévision et qui est principalement exploitée dans les télé-feuilletons et téléromans.

Le mélodrame est un genre dramatique qui se caractérise principalement par la passivité, l'inconscience et la stéréotypie de ses protagonistes, par son rythme énigmatique, par la clôture circulaire de son récit (dont le dénouement ramène au point de départ) et par ses personnages pris dans un processus d'auto-destruction habituellement dû à une défaite amoureuse.⁷⁴

Devenu langage télévisuel, le mélodrame consiste en une formule répétée et répétable qui met en scène des personnages stéréotypés impliqués dans des intrigues standardisées. En fait, le succès mélodramatique est assuré par la possibilité de présumer une relation claire et non équivoque entre l'histoire et l'auditoire. Sécurisé par l'immutabilité de la formule mélodramatique, le destinataire entrera dans le jeu du mélodrame.

- a) Mmmmm..., New Freedom et Chance For Love: appropriation du mélodrame par la présentation d'une femme caractérisée par sa solitude, sa passivité et son innocence

Dans Mmmmm..., la protagoniste suit un destin qui lui semble inévitable. Ce ne sont pas ses propres actions et décisions qui la mènent, mais les événements extérieurs. Plus précisément, c'est le métier de chanteuse ou encore le stéréotype auquel doit correspondre la chanteuse pour répondre aux attentes du public qui oriente les comportements et la personnalité de la protagoniste. Cette dernière s'associe au mythe de la star monroesque: l'héroïne prise dans la rouage fataliste de la tristesse, de la solitude, de l'affliction, de la destruction de soi et, enfin, de l'incapacité de retrouver un équilibre psycho-émotif pouvant lui procurer une maîtrise de soi.

A un premier niveau, on perçoit le mythe de la star monroesque dans la solitude de la chanteuse désignée à la fois par l'absence totale de d'autres personnages (au téléphone, en entrevue ou en spectacle, le destinataire de la jeune femme est à chaque fois hors-champ, ce qui crée l'impression d'un monologue) et par des mécanismes de division (lorsque la chanteuse s'habille devant le miroir, la caméra focalise sur le corps séparant ainsi le personnage de son reflet, lorsqu'elle est impliquée dans une action, la caméra sur ses différents membres créant par conséquent une division constante du corps).

A un deuxième niveau, l'association de la chanteuse au mythe de la star cinématographique est perceptible dans l'accent mis sur le physique et les rituels de soins de beauté: les scènes de maquillage, de bain, d'habillement sont enregistrées par une caméra scrutatrice qui s'arrête à chaque partie du corps, qui s'attarde pendant la période d'habillement et de coiffure.

La protagoniste de Mmmmm... suit mécaniquement, "naturellement," le mythe

de la star et ce, sans attitude de prise de conscience. Passivité donc, mais aussi fatalisme, rouage circulaire. En présentant une suite de séquences dans laquelle on ne perçoit aucun acte de révolte ou de prise en charge de soi, le vidéogramme nous signifie la continuation du somnambulisme du personnage. Comme le souligne Robert Burgoyne dans son étude sur la structure mélodramatique, le texte mélodramatique ne parle pas de la vérité: il ne fait que pointer son existence comme étant ailleurs.⁷⁴ La solution qui permettrait à la protagoniste de s'en sortir n'apparaît jamais. Le personnage n'attend rien d'ailleurs, contrairement au protagoniste d'une tragédie qui, parce qu'il reconnaît une voie de sortie, peut changer ses attentes.⁷⁵ Burgoyne explique que le mélodrame ne projette aucun futur idéal dans lequel les protagonistes prendraient conscience de leur état.⁷⁶ Le mélodrame ne propose qu'un présent difficile et contradictoire dans lequel les personnages souffrent de leur impossibilité d'être en harmonie avec la société.

Cette passivité et ce fatalisme caractérisent également le personnage principal de New Freedom. Ici la femme est réduite au rôle féminin typique des télé-feuilletons. Impliquée dans une peine d'amour, la jeune femme ne réussit pas à identifier les causes de son échec amoureux. Totalement affaissée, elle cherche l'évasion par la nourriture, par la télévision ou en fixant son image dans un miroir. Alors qu'elle découpe des reproductions de femmes d'un magazine, alors qu'elle questionne sa condition par rapport au concept de la femme "moderne" et "indépendante", la protagoniste s'approche d'une prise de conscience de la situation féminine dans une société patriarcale. Cependant, l'arrivée de son amie qui déchire les pages de magazines et qui lui suggère d'oublier son échec et de cesser ses réflexions, renvoie le personnage dans le rouage de la femme passive. Acceptant son sort, Johanne fixe rendez-vous avec quelqu'un qui l'entraînera probablement

dans une autre histoire d'amour, rendez-vous qui assure donc la voie circulaire du mélodrame.

De son côté, Chance For Love met en scène un personnage, Candie, écrivaine de romans d'amour type "romans Harlequin". A nouveau, le personnage du vidéogramme se présente comme la protagoniste d'un mélodrame: on retrouve une femme en attente qui, malgré son autonomie financière et sa profession, recherche l'amour par des moyens artificiels tels que produits de beauté, séances de maquillage et agence de rencontres. Cet état d'insatisfaction amoureuse situe le personnage dans une attitude d'attente qui rend impossible l'identification des conditions de son malheur, même si ces conditions sont inscrites dans ses romans. La septième séquence nous présente une Candie qui tente timidement de modifier les personnages stéréotypés de ses romans et qui, par conséquent, entame une réflexion pouvant résoudre son propre comportement face à l'amour. Le prototype de la femme amoureuse signifiée par l'homme qui la sauve, ce prototype qui fonde les romans Harlequin ne correspond-t-il pas à Candie? Cependant, la réflexion que la protagoniste porte sur les personnages stéréotypés de ses romans, réflexion secondée par une correspondante qui critique les profils féminins des ouvrages de la romancière, cette réflexion se voit annuler par l'éditeur qui lui recommande de conserver les prototypes de la femme dominée et de l'homme dominant. Dans ce cas précis, nous entrevoyons une Candie qui n'agit pas et qui se fait mener - comme dans tout mélodrame - par le monde extérieur, en l'occurrence, le marché lucratif des romans à l'eau de rose.

Cette absence de contrôle est également signalée par les premières et dixième séquences qui mettent en scène des personnages étrangers au récit principal. Ces récits appartiennent en fait aux romans de Candie puisque leur contenu porte sur des histoires d'amour typiques des romans Harlequin.

Les séquences romanesques sont présentées dans le flux du récit principal⁹⁶ et, partant, empiètent graduellement sur la vie de Candie. Cet empiètement se dévoile comme étant de nature psychologique: peu à peu les personnages romanesques de la dixième séquence hantent Candie. La hantise devient évidence alors qu'à la onzième séquence Candie se réveille tourmentée et angoissée, cet état étant accentué par le mouvement incontrôlable de la caméra qui effectue des va-et-vient rapides et saccadés à l'intérieur de la chambre à coucher.

Dernier procédé mélodramatique: le récit ne se clôt pas. La dernière prise est celle d'une poignée de porte que Candie s'apprête à tourner afin de laisser entrer son partenaire inconnu référé par l'agence de rencontres. Le destinataire reste donc dans un état de suspension ou, comme Candie, dans un état d'attente.

Dans une étude portant sur le sentiment amoureux, Sonia Dayan-Herzburn a identifié l'emphase accordée aux femmes amoureuses à l'intérieur du roman et des mass-médias.⁷⁷ Depuis le XXe siècle, les femmes y sont représentées comme vivant dans l'attente presque toujours insatisfaite de l'amour de l'homme. C'est d'ailleurs l'amour qui leur donne droit à une place dans L'Histoire ou dans une histoire.⁷⁸ C'est en tant qu'amoureuses et qu'êtres aimés que les femmes d'aujourd'hui accèdent à la notoriété puisque l'ère des saintes est révolue (si Lady Di et la princesse Caroline font parties des manchettes, c'est bien par leurs histoires d'amour). Se faire aimer et aimer, même en souffrant - les héroïnes ont souvent une fin tragique et vivent des amours déchirants -, c'est garantir la fin de l'anonymat. Comme le souligne Dayan-Herzburn, ce type de structure affective persiste même en dehors du mariage:

On peut dire qu'elle est devenue partie intégrante de la personnalité féminine, et elle est cultivée et entretenue comme telle, avec d'abord l'éducation

qui est donnée aux petites filles, puis avec l'ensemble des messages culturels destinés aux femmes. Il faut ajouter que les hommes, du fait de leur propre mode de socialisation et d'acculturation, attendent des femmes ce genre de structure affective, même si, dans le même temps, ils la déplorent.⁷⁹

Si l'idéologie patriarcale associe la femme à la passivité, elle met plus particulièrement en marche une trilogie véhiculée par les mass-médias, trilogie qui pourrait se présenter ainsi: femme/amour insatisfait/passivité. Dans l'extrait ci-dessus, Dayan-Herzburn démontre l'importance de cette trilogie au niveau de l'influence qu'elle exerce sur le comportement des hommes et des femmes qui adoptent les mythes comme seconde nature.

Les vidéogrammes d'Anne Ramsden se concentrent précisément sur cette co-nature. La vidéaste explique que le rapport entre le monde intérieur et le monde extérieur est une préoccupation constante qui relie l'ensemble de ses réalisations:

(...) my work has always dealt with some kind of dialectic tune, like the external world and maybe the kind of internal world of the person. I'm interested in trying to discover meaning as a human in the world, like the basic level that goes into far more complicated things that one deals with both in art and life.⁸⁰

Anné Ramsden s'approprié donc le langage qui véhicule la co-nature: le langage mélodramatique qui forme les discours télévisuels. Le stéréotype de la femme vivant passivement son sort amoureux s'identifie au niveau des scénarios de New Freedom et de Chance For Love et celui de la star vulnérable qui subit une destinée dont elle n'a aucun contrôle est clairement représenté dans le scénario de Mmmm.... Mais ces stéréotypes sont également entretenus par le travail de la caméra. La fragmentation du corps occasionnée par les prises isolées du visage, des mains et du dos; le gros-plan; la scrutation du visage angoissé; la recherche de l'image poignante ou émotive - lorsque le personnage de New Freedom se mire ou fixe

le téléviseur, lorsque la chanteuse de Mmmm... reste seule sur la scène,⁹⁸ lorsque la Candie de Chance For Love attend son partenaire mystérieux - tous ces procédés créent une distance entre la protagoniste et sa propre vie, distance qui l'empêche de s'engager dans la voie de la connaissance. C'est ce que Thomas Elsaesser désigne comme la distance grotesque entre la mise-en-scène subjective du personnage et la mise-en-scène objective de la caméra.⁸¹

b) Appropriation du mélodrame par l'entretien de l'énigme

L'entretien de l'énigme par des procédés formels ou narratifs est caractéristique des vidéogrammes d'Anne Ramsden. En cela, ils s'approprient un des éléments centraux des mélodrames télévisuels: l'enchaînement continu de séquences.⁸² Ainsi, chaque vidéogramme est composé d'au moins huit séquences. Les diverses séquences s'harmonisent entre elles par le fait qu'elles mettent en scène le même personnage, permettant par conséquent que les actions soient perçues comme les paliers d'un même épisode. Cependant, chaque action est coupée avant l'introduction de la suivante: L'usage fréquent de la séquence bloque l'action par le fait qu'il en suspend le déroulement ce qui participe au déclenchement d'un effet énigmatique. La coupure séquentielle implique une coupure au niveau du temps. Par conséquent, c'est l'impression d'une vérité incomplète et insuffisante qui se dégage: notre réaction est celle de l'attente. Comme exemple de ce type de coupure séquentielle du récit, mentionnons les séquences deux à cinq de Chance For Love: la deuxième séquence met en scène Candie au bureau, la troisième Candie levant des haltères, la quatrième Candie de nouveau à la table de travail, la cinquième Candie dans une séance de teinture. Après chaque coupure, le destinataire demeure suspendu face à une action incomplète et non reprise par la séquence suivante.

Dans une de ses études portant sur la structure du roman, Roland Barthes

a identifié cinq codes romanesques, dont le code herméneutique utilisé⁹⁹ afin d'épaissir l'énigme.⁸³ Ce code, Barthes le définit comme un procédé rhétorique qui, telle la coupure séquentielle, situe le destinataire dans une position d'attente:

le code herméneutique (...) doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoiement); sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts: c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la 'réticence', cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend ou la dévie. (...) L'attente devient de la sorte la condition fondatrice de la vérité: la vérité, nous disent les récits, c'est ce qui est au bout de l'attente.⁸⁴

Les facteurs qui permettent au code herméneutique de fonctionner sont, entre autres, le leurre, l'équivoque, la réponse partielle, la réponse suspendue et le blocage.⁸⁵ Comme nous l'avons vu, la coupure séquentielle pratiquée par Anne Ramsden entraîne une suspension - un blocage - du récit qui participe à renforcer l'énigme. Pour ce qui est du leurre et de la réponse partielle, ces procédés sont fortement mis en marche dans New Freedom et Chance For Love. Les protagonistes de ces deux vidéogrammes n'arrivent pas à identifier les causes réelles de leur état d'insatisfaction amoureuse: constamment, elles ne font qu'effleurer les composantes de ces causes. Ainsi, dans New Freedom, les analyses de la jeune femme demeurent superficielles. D'une part, Johanne s'étonne du départ de son amant puisqu'elle se considère comme une femme indépendante et moderne. D'autre part, elle stipule que ce départ a été suscité par une femme plus séduisante ("I'm not as beautiful as her, that's why Robert left me"). La protagoniste ne réussit pas à identifier les contradictions qui résultent de son raisonnement. Elle semble prendre partiellement conscience de son conditionnement par les mass-médias alors qu'elle découpe et accole au mur des reproductions de beautés féminines, mais ne fait que les contempler.

Le personnage s'arrête donc à la réponse partielle puisqu'il frôle constamment une des causes de sa situation d'échec amoureux, l'incapacité de réfléchir sur les stéréotypes de la beauté féminine et de la "femme moderne" et "indépendante" qui demeure, dans la société patriarcale, sans identité propre, empêchant ainsi une véritable communication amoureuse. En fait, la protagoniste identifie les éléments de sa crise - beauté, autonomie, modernité, conditionnement social - mais ne réussit pas à les associer logiquement afin de circonscrire les motifs et les solutions à son échec amoureux.

L'analyse superficielle et, comme nous l'avons vu dans New Freedom, la réponse superficielle correspondant à la fuite (le personnage dont le raisonnement est freiné par une amie choisit d'oublier son mal, d'éviter la mise au point et d'aborder une autre relation amoureuse), ces superficialités entraînent une succession de leurres. Les solutions partielles ne peuvent qu'être des pièges qui déroutent et trompent la jeune femme. Ces entrées continuelles dans le leurre jouent un rôle déterminant pour l'entretien de l'énigme qui consiste en un des éléments centraux du langage propre au télé-feuilleton.

En terminant les récits de New Freedom et de Chance For Love par le leurre, Anne Ramsden maintient l'énigme en état d'ouverture, exploitant à fond le code herméneutique. Ainsi, dans New Freedom, le récit se termine sur la jeune femme qui abandonne la réflexion alors que dans Chance For Love, il se clôture sur la poignée d'une porte connotant l'espérance d'une jeune femme de trouver l'amour dans une agence de rencontres.

Selon l'explication barthésienne, le destinataire est nourri d'énigmes, de leurres, de suspenses, de réponses partielles, bref d'une panoplie de procédés qui participent à une "contre-communication":

Le lecteur est complice, non de tel ou tel personnage, mais du discours lui-même en ce qu'il joue la division de l'écoute, l'impureté de la communication.⁸⁶

L'adoption du procédé énigmatique télévisuel est également identifiable dans l'emploi répété du gros plan pour encadrer le visage féminin. Ce procédé se présente comme un outil qui accentue le dramatique surtout si la caméra focalise sur un visage angoissé et qui isole le personnage de son environnement, assurant par là le profil du sujet passif mélodramatique. Comme le souligne le critique de cinéma Pascal Bonitzer, le gros plan participe au code herméneutique qui sert à épaissir l'énigme:

Le gros plan est une fermeture, un bouton de porte, l'espace est fermé, le spectateur croit savoir où il est, au centre du cube scénographique. C'est la vision 'en plan moyen', la caméra 'à hauteur d'homme' qui domine. (...) les spectateurs y sont, un par un, accrochés par les traits identificatoires des personnages et happés à l'intérieur du drame.⁸⁷

c) Appropriation du mélodrame pour une désignation du code patriarcal

Mais qu'en est-il au juste de cette appropriation du langage mélodramatique télévisuel et du mythe féminin de l'amoureuse insatisfaite dans New Freedom et Chance For Love? Qu'en est-il de l'appropriation du mythe de la star monroesque dans Mmm...? Plus précisément, s'il y a appropriation de mythes patriarcaux et banalisation de ces mythes, comment s'effectue la juxtaposition dialectique qui servira à révéler les mythes puisqu'Anne Ramsden ne propose pas de solutions à l'aliénation qu'elle présente dans ses vidéogrammes? Selon la vidéaste, offrir une solution signifie le danger de former une nouvelle idéologie qui, à long terme, devient nuisible parce qu'elle consiste en une définition réductrice et catégorisante du réel:

(I'm hesitant to be kind of subscriptive because I'm aware of ideologies. (...) I hesitate to impose my reality in a very direct way. I find that, on one hand, ideologies can be useful but they tend to have their limitations when closely followed. In that sense, right now, my thinking is a bit pluralistic. I tend to try and draw from different areas that I feel are useful to me and I don't want to have it congealed, that's always the danger because also your work becomes predictable and it just gets boring and gets to be a turn off. So I like to try to avoid that. (...) Maybe it's my reaction to work that's very imposing, it doesn't allow you

much dimension in your response: either you go with it or you don't.⁸⁸

- Chance For Love: désignation du code patriarcal sans juxtaposition dialectique

Dans Chance For Love, la séparation du signifié - le comportement féminin - et du signifiant - l'industrie télévisuelle - qui banalise, une seconde fois la femme, s'effectue sans juxtaposition dialectique.

Visionner ce vidéogramme, n'est-ce pas visionner une émission télévisuelle normale? Le vidéogramme ne risque-t-il pas de "rater" sa fonction d'index, sa désignation du code patriarcal? En fait, l'unique facteur qui dissocie ce vidéogramme d'une émission de télévision est le déplacement du récit hors de l'industrie télévisuelle dans un autre lieu tel que la galerie ou le musée, dans un lieu où le-la (télé)spectateur-trice se trouve hors contexte.

Dans Chance For Love, Anne Ramsden joue sur la ligne frontière entre la fascination et la distanciation. Comme l'appropriation du langage télévisuel ne débouche pas sur une négativité critique, la faible distanciation que le vidéogramme établit entre le feuilleton original et sa reproduction dans la bande vidéo ne peut que séduire le-la spectateur-trice. Pour mieux saisir cet aspect du procédé allégorique se bouclant en quelque sorte sur lui-même, il s'avère utile de se pencher sur le travail de Cindy Sherman.

Les oeuvres réalisées par cette artiste consistent en des agrandissements de photogrammes présentant des scènes caractérisées d'une part par leur aspect figé puisque, tirées d'un film, ces scènes n'ont de sens que dans une succession d'images et, d'autre part, par leur aspect cliché ce qui suppose que l'artiste effectue un choix afin de pointer l'idéologie

véhiculée dans la majorité des productions cinématographiques.⁸⁹ 103.
Cindy Sherman se représente souvent elle-même, comme personnage principal des scènes mélodramatiques.

A un premier niveau, ce type de représentation dévoile au-à la spectateur-trice sa fascination "naïve" face aux énoncés filmiques. Cependant, comme le rapporte Richard Rhodes dans une étude sur la production shermanesque, si Cindy Sherman reproduit les fantaisies véhiculées par l'industrie cinématographique, c'est pour que ces fantaisies demeurent, malgré leur représentation mécanique et malgré l'identification, de la part du public, des images comme fantaisies.⁹⁰ En fait, les photogrammes font prendre conscience au destinataire que, *malgré tout*, il croit en eux. Le travail de Sherman dénonce brutalement notre prédilection à vivre sur des fantaisies et des rôles-modèles empruntés.⁹¹

Chance For Love d'Anne Ramsden fonctionne selon une démarche analogue: la vidéaste soutire des télé-feuilletons les images typiques de personnages féminins. Il découle de ce processus non pas une ironisation des clichés féminins ou même une désignation des fantaisies véhiculées par la télévision mais plutôt une entrée du-de la spectateur-trice dans la narration. Le public est ainsi "pris au piège" et appelé, par là, à constater qu'il vit lui-même de ces fantaisies télévisuelles.

Comme Cindy Sherman qui se photographie dans sa nature dramatico-filmique - où le je est subordonné aux stéréotypes patriarcaux véhiculés par l'industrie cinématographique -, Anne Ramsden s'enregistre dans sa nature mélo-télévisuelle puisque, tel le langage, les mass-médias influencent l'identité de l'individu dès sa naissance et médiatisent non seulement la communication mais le *gestus* en son entier. Le critique d'art Craig Owens soutient que ce type de pratique est caractéristique de l'art postmoderne:

In postmodernist art, nature is treated as wholly domesticated by culture; the 'natural' can be approached only through its cultural representation. While this does indeed suggest a shift from nature to culture, what it in fact demonstrates is the impossibility of accepting their opposition.⁹²

Comparant son travail à celui de Cindy Sherman, Anne Ramsden identifie une analogie précisément au niveau de son intention de jouer sur l'ambiguïté fascination/distanciation:

The work of Cindy Sherman..if you look at all her work, you begin to see what she's playing with. She's riding that edge where it doesn't seem critical. It's like she believes in it or, is she believing in it? (...) You don't really know what the position is, whether you're going with it or trying to oppose it, and I think there's a similarity in her approach in that way that I want to do both. I want to go with it but I also want to oppose it, because both things are there, that's the edge she's riding on.⁹³

Par ce maintien de l'ambiguïté fascination/distanciation, Chance For Love est le vidéogramme qui se rapproche le plus de l'esthétique des artistes Pop.

- Mmmm... et New Freedom: désignation du code patriarcal avec juxtaposition dialectique

Contrairement à Chance For Love qui ne pratique pas de juxtaposition dialectique, Mmmm... et New Freedom mettent en marche une technique oppositionnelle particulière: celle du montage.

La première séquence de Mmmm... présente, pendant une vingtaine de secondes, un bas de visage dominé par une bouche couverte de rouge vif. Cette séquence se présente comme une annonce publicitaire puisqu'aucune de ses composantes n'est reprise par l'histoire principale. Cette séquence réapparaît, avec des légères modifications d'actions, à deux reprises lors du déroulement du récit, ce qui rend apparent une opération de montage.

Bien que plus subtilement, New Freedom met également en marche la technique du montage pour assurer une juxtaposition dialectique apte à

révéler le code patriarcal du langage télévisuel. La première et l'avant-dernière séquence, étrangères au récit, présentent un ensemble à maquillage posé sur une surface plane. Cet encadrement séquentiel fonctionne comme un moyen de provoquer une distanciation par rapport au récit.

C'est au niveau du montage que se complète le procédé allégorique - procédé qui reste ouvert dans Chance For Love - : les représentations de la star monroesque dans Mmmmm... et de la femme amoureuse passive et insatisfaite dans New Freedom, parce qu'entrecoupées de séquences ayant trait à l'industrie de la cosmétique pour femmes, ces représentations sont dévoilées comme non naturelles, comme mythiques, comme idéologiques, comme entretenues - protégées - par l'industrie du maquillage qui appuie celle, plus large, de l'idéologie patriarcale.

Ce type de juxtaposition dialectique n'est pas sans rappeler les recherches de Hans Haacke présentées à l'exposition Voici Alcan où l'artiste a mis en application l'enseignement de Bertolt Brecht pour qui il est nécessaire de créer "quelque chose d'artificiel" afin de dévoiler l'idéologie non apparente:

une photographie d'une usine ne révèle rien sur les rapports humains définis par l'institution et il est, en conséquence, nécessaire de construire quelque chose d'artificiel si nous désirons traiter de ces rapports.⁹⁴

Retenant de Brecht son esprit critique dialectique, Haacke superposa des phrases dénonçant l'implication d'Alcan en Afrique du Sud à des reproductions de scènes d'opéras partiellement financés par la compagnie, financement qui assure à Alcan une réputation prestigieuse.

La "chose artificielle" utilisée autant par Haacke que Ramsden, c'est le montage. Plus précisément, c'est la juxtaposition d'éléments choisis qui permet de mettre en marche une dialectique apte à révéler l'idéologie. Par le montage, les représentations mélodramatiques de Mmmmm... et de

New Freedom sont appelés à échouer ou à se dénoncer comme codes patriarcaux puisque la juxtaposition dialectique de séquences de maquillage et de séquences mettant en scène des femmes insatisfaites, en attente ou en détresse, cette juxtaposition oblige une lecture qui lie les deux types de séquences. Par le montage, le destinataire est donc appelé à lire le récit non plus selon son contenu mais selon l'idéologie qui le fonde: le maquillage et la représentation télévisuelle des comportements féminins sont perçus comme deux composantes d'un même système de valeurs, en l'occurrence le système patriarcal.

L'utilisation mimétique de l'imaginaire, du langage et des techniques télévisuels assure la représentation mythique de la femme impliquée mélodramatiquement et signifiée dans/par une histoire d'amour (New Freedom), dans/par une quête de l'amour (Chance For Love) ou dans/par une solitude et une vulnérabilité monroesques (Mmmmm...). Ces vidéogrammes mettent en scène des portraits féminins que le-la spectateur-trice identifie comme clichés en raison de leur banalisation réalisée par le transfert des portraits de la transmission télévisuelle à la transmission vidéographique. Plus précisément, le public est appelé à constater que les personnages féminins des vidéogrammes consistent en des portraits-types répertoriés de la culture de masse. Dans Chance For Love, en raison de l'absence de juxtaposition dialectique, il prend alors conscience que malgré sa prise de conscience du code, il a soif de ces fantaisies, de ces mythes féminins.

* * *

Mimer les techniques, l'imagerie et les thèmes télévisuels implique, chez Denise Hammond et Anne Ramsden, non pas une subversion des stéréotypes et des mythes issus de la société patriarcale, mais au contraire une adoption stratégique de ceux-ci. Adopter afin de mieux signaler le pouvoir de l'idéologie sur le comportement et la pensée de l'individu. C'est à un dévoilement

que prend part le public appelé à constater la complexité de son rituel de réception autant télévisuel qu'artistique. Pour ces vidéastes, la simple dénonciation de l'utilisation du mythe par la télévision est inefficace pour "affecter" le public: elle se présente comme superficielle puisqu'elle n'implique qu'une remise en question d'une idéologie qui vise à garder les individus dans un monde de fantaisie, de fiction, pour assurer ses visées de domination. Il s'avère donc indispensable de provoquer une prise de conscience du-de la spectateur-trice au niveau de sa propre participation au mythe et au code.* En ceci, ce type de vidéo rejoint une des visées principales des productions postmodernes, visée résumée ici par Wolf

Vostell:

Les Cubistes étaient influencés par les masques africains, c'est-à-dire par des objets pris en soi, sortis de leur contexte. Ils ont ignoré les rituels. La génération suivante, *notre génération*, a *découvert ces rituels* (...). A partir de là, il m'a semblé évident, qu'il ne fallait pas rester prisonnier de l'esthétique du tableau évident, qu'il fallait aller plus loin que les Cubistes (...) évident qu'il fallait, *par exemple, déclarer les accidents psychologiques, les affiches lacérées, les journaux déchirés et la télévision détraquée comme oeuvre d'art.*⁹⁵

(Les italiques sont de nous)

vii) Marshalore: procédé allégorique par une appropriation double
du chant populaire et du langage télévisuel

- vidéogramme analysé:

- You Must Remember This

Réalisation, production et
distribution: Marshalore
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1978-79, 26,5mn

Intrigue: huit séquences

Première séquence: Marshalore chante au piano la mélodie As Time

Goes By:

Woman meets man, a man must have a mate
That no one can deny

It's still the same old story
A fight for love and glory
A case of do or die.

Deuxième séquence: Marshalore est vêtue en écolière. Assise en face de la caméra, elle boit du lait. Elle signale son dédain pour le produit et l'autorité parentale exercée dans le but de la contraindre à prendre le liquide en question: "Mother says if I want to be beautiful I must drink milk." Elle déblatère contre sa mère qui veut l'obliger à porter des broches et qui la menace de confisquer ses couleurs à l'eau si elle ne travaille pas mieux à l'école. Tout au long du monologue, elle boit le lait avec des gestes saccadés, en écarquillant les yeux.

Troisième séquence: on retrouve Marshalore au piano chantant langoureusement une deuxième chanson d'amour:

It's not the pale moon that excites me,
That thrills or delights me
It's just the nearness of you.

Quatrième séquence: Marshalore, adulte, se maquille lentement et péniblement comme s'il s'agissait d'un rituel de torture. Elle fait face à la caméra.

Cinquième séquence: Marshalore reprend la deuxième chanson.

Sixième séquence: Marshalore, adulte, se saoule en buvant du vin. Alors qu'elle mentionne son désir de relaxer ("I want to be relaxed. I want to be cool. I want to be calm"), elle perd progressivement contrôle d'elle-même. Elle tente alors de se resaisir et se lève pour ajuster le zoom de l'objectif. Elle se rassoit et se met tranquillement à pleurer. Son maquillage se défait. On la quitte en train de boire.

Septième séquence: Marshalore, toujours au piano, entame une dernière mélodie:

It's cost me a lot
But there's one thing that I've got -
It's my man, my man (...)

He beats me too
What shall I do?

109.

Huitième séquence: Marshalore, habillée en homme, joue au solitaire. Enregistrée de près, il/elle raconte une de ses aventures. Un jour, alors qu'il travaillait dans un restaurant, il se sentit excité sexuellement. Pour satisfaire son désir, il commença à se masturber en lisant une revue pornographique mais se fit interrompre par une cliente qui lui commanda un café. La cliente le but. Il se demanda si elle savait. Il termine son récit en signalant que ce comportement est devenu une habitude qu'il préfère pratiquer avec des étrangères.

De la production vidéographique de Marshalore, nous avons retenu le vidéogramme You Must Remember This par le fait que c'est dans cette bande que l'artiste exploite à fond le procédé allégorique. Les autres vidéogrammes majeurs de Marshalore, tels que Trop(e)isme (1980) et Dutch Light-Textual Actions (1981), portent plus particulièrement sur la présentation du conditionnement social de l'individu et des comportements mésadaptés qui en découlent.⁹⁶ Si You Must Remember This met également en scène cette problématique, c'est pour la juxtaposer dialectiquement à des représentations de comportements féminins véhiculées par l'industrie du show business.

Le vidéogramme met en scène Marshalore incarnant cinq personnages ou cinq aspects d'un même personnage: une interprète chantant, comme Colette Tougas dans Mmmm..., des classiques des années 30 et 40, une écolière, une femme adulte, une artiste et un homme. Le récit se déroule selon une succession de juxtapositions dialectiques. Juxtaposition dialectique par la présentation de séquences de chants entrecoupées de séquences narratives. Juxtaposition dialectique par une alternance entre des présentations parallèles de la chanteuse (personnage impliqué dans une action) et des présentations perpendiculaires des autres protagonistes (personnage-narrateur qui s'adresse à la caméra). Juxtaposition dialectique au niveau de l'emploi

de la couleur: les séquences de chant sont enregistrées en noir et blanc, les scènes narratives en couleur. Juxtaposition dialectique au niveau du texte: les textes des chansons réfèrent à la femme trouvant le bonheur dans sa soumission à un homme alors que les propos des autres protagonistes nous dévoilent une Marshalore angoissée, névrosée et solitaire. Juxtaposition dialectique opérée par la sixième séquence où Marshalore, l'artiste, se lève pour ajuster le zoom de l'objectif opérant ainsi une sortie de la narration. Enfin, juxtaposition dialectique opérée par la dernière séquence alors que Marshalore incarne un homme: c'est l'unique scène où le protagoniste est totalement maître d'une situation - c'est lui qui manipule ses clientes - puisque les autres séquences présentent des protagonistes en état de soumission ou de passivité fataliste.

Cette panoplie de juxtapositions dialectiques met en lumière les deux facettes du conditionnement social: sa nature patriarcale et ses effets. Les chansons d'amour, par leur apologie de la femme assujettie dont le seul destin valorisateur est l'amour d'un homme, introduisent la nature du conditionnement social des femmes alors que les autres scènes - une écolière contrainte par sa mère à boire du lait et à porter des broches pour répondre aux stéréotypes de la beauté féminine, une femme qui se maquille comme s'il s'agissait d'un acte de torture, une artiste alcoolique et un homme pervers - ces scènes présentent les effets destructeurs du conditionnement patriarcal. Fait intéressant, les séquences de chants qui présentent la nature du conditionnement patriarcal sont enregistrées en noir et blanc alors que les scènes qui démontrent les effets destructeurs de ce conditionnement sont en couleur. Ce type de juxtaposition dialectique participe à indiquer le caractère mythique (en noir et blanc) de l'épanouissement d'une femme par l'assujettissement et le caractère réel (en couleur) des effets du conditionnement. Plus profondément, la juxtaposition dialectique effectuée au niveau de la couleur

indique le comportement même du destinataire qui lit le noir et blanc - le mythique donc - selon une perception nostalgique du "bon vieux temps", laquelle perception est encouragée par le type de chansons interprétées.

On identifie dans un premier temps un procédé allégorique qui se déroule en trois étapes: appropriation de chansons des années 30 et 40, banalisation du sens de ces chansons par une séparation du signifié - la représentation de comportements féminins - et du signifiant - l'interprète original et le show business - et, enfin, les juxtapositions dialectiques des séquences de chant et des scènes névrotiques afin de pointer le conditionnement patriarcal des femmes. Marshalore parle dans ce sens d'une mise en évidence de l'interaction entre l'influence du symbolisme sur un individu et l'environnement:

The link (between all the works) is how symbolism of a personal thought, of a social sort or a political sort, influences one's behavior and how that in combination with environment produces certain actions and reactions. That's the basic theme to all the tapes.⁹⁷

Définissant la notion de symbolisme, elle souligne les symboles véhiculés par la télévision:

(...) just take the everyday television medium: we see adverts and certain symbolic signs are presented that we should eat, buy, act a certain way. So these are symbols: symbols of family, of love, territory, symbols of god concepts that are acted out in certain ways through certain interpretations. I think television is the perfect medium for conveying symbols.⁹⁸

Par cette dernière définition, nous pouvons voir que, dans un deuxième temps et ultimement, le vidéogramme creuse plus profondément dans l'impact du conditionnement social. Consciente de l'héritage télévisuel de la vidéographie, Marshalore pointe l'influence exercée par la télévision et la culture de masse sur notre perception du réel. You Must Remember This s'approprie le langage télévisuel fondamental, le drame, pour faire prendre conscience au destinataire sa prédisposition à s'alimenter de drames. Le vidéogramme peut en fait être perçu comme mettant en marche

une seule juxtaposition dialectique, soit celle effectuée par la sixième séquence où Marshalore, l'artiste, se lève pour régler le zoom de l'objectif. En effet, si l'on considère le vidéogramme dans son appropriation du langage télévisuel, les juxtapositions dialectiques énumérées plus haut ne se présentent pas au consommateur-trice habituel-le de la télévision comme des mécanismes de distanciation critique. L'héroïne des téléromans n'est-elle pas justement la femme qui attend l'homme de sa vie pour se *signifier* et qui, en attente de cet amour, tombe dans la névrose?

Un des premiers vidéastes à pratiquer une vidéographie critique de la télévision, Nam June Paik, explique le pouvoir qu'exerce la télévision sur le public assoiffé de fantaisies dramatiques:

L'allégorie du marché c'est le désir des gens de croire à la rumeur. (...) Pas seulement les rumeurs messianiques mais aussi les rumeurs apocalyptiques. Les gens adorent la tragédie. Ils veulent faire partie de la tragédie. (...) Les gens se complaisent là-dedans, ils jouent avec le salut et la catastrophe.⁹⁹

Si le-la spectateur-trice se plaît dans la tragédie, You Must Remember This pourrait échoir à désigner le code patriarcal. Cependant, le geste de Marshalore qui ajuste le zoom, embrouillant et re-focalisant l'image de l'écran, ce geste pointe le statut du destinataire consommateur de fantaisies dramatiques télévisuelles. En ceci, le geste, artistique, d'ajustement du zoom consiste en la juxtaposition dialectique ultime.

viii) Corrine Corry: procédé allégorique par une appropriation du stéréotype patriarcal de la femme

- Vidéogramme analysé:

- Red Lizzards
Réalisation, production et
distribution: Corrine Corry
cassette 3/4", couleur
avec piste de son
1981, 15 mn

- Intrigue: quatre séquences

Première séquence: la caméra focalise sur un dessin représentant un homme en costume d'époque. Le son d'une horloge se fait entendre. Une main gantée retire le dessin sous lequel est écrit le titre du vidéogramme, Red Lizzards.

Deuxième séquence: une femme (F) se regarde dans un miroir. Son reflet fait face à la caméra. Une deuxième femme (F') située dans l'ombre tient le miroir. La caméra focalise sur les têtes. F se maquille les lèvres avec du rouge et récite:

Twenty minutes outside of Victoria
There's an ice cold pond.
Three feet below its cristal clear surface
Live red lizzards.
I've never seen them.
(Retour du tic-tac de l'horloge).

Troisième séquence: les deux femmes vêtues de noir se trouvent dans une salle obscure. Au centre, un cercle de lumière éclaire une table et une chaise. Un tic-tac bruyant se dégage du réveil placé sur la table. F' déshabille F. La caméra recule pour enregistrer les deux personnages en pied. Sous son habit, F porte une robe longue et des gants appareillés. Les vêtements noirs sont complètement retirés. F reste figée alors que F' lui pose une perruque et lui apporte un sac à main. F s'assoit, F' quitte la scène. F ouvre son sac et en retire une cigarette, un porte-cigarette et un couteau. Elle commence à fumer. La caméra s'approche et focalise sur son visage. Elle fixe le vide. F' coupe aux ciseaux ses deux gants. Pendant l'opération, il s'effectue plusieurs coupures de prises de vue par lesquelles la caméra modifie les angles et distances d'enregistrement. F' retire les gants découpés. F éteint sa cigarette. F' se place devant elle, dos à la caméra, pour déboutonner sa robe. Le déboutonnage terminé, elle quitte la scène. F prend le couteau et la pomme situés sur la table. Elle pèle le fruit et mange la pelure morceau par morceau. La caméra suit l'opération en focalisant tantôt sur la pomme, tantôt sur le visage, tantôt sur

le personnage en pied. La jeune femme pose le fruit et le couteau sur la table. F' réapparaît et lui retire ses souliers. La caméra se concentre sur les chaussures placées sur le plancher. F' s'agenouille pour déboutonner le bas de la robe. La caméra enregistre l'opération de près. Une fois le vêtement déboutonné et placé de façon à ne rien laisser paraître, F' dégraffe le dos de la robe. Elle reste debout derrière F. L'alarme du réveil sonne. F' arrache la perruque et la robe alors que F se lève. Cette dernière apparaît vêtue d'un collant rouge. Elle enfle rapidement des gants rouges. La sonnerie cesse. Le tic-tac reprend. La caméra enregistre le personnage en pied. La jeune femme pose sa main sur la table et saisit une pomme rouge. Elle regarde autour d'elle et quitte le champ de l'image en courant. La caméra focalise sur la table. On y retrouve le réveil, la pomme pelée, le couteau et le cendrier.

Quatrième séquence: le dessin de la première séquence remplit le champ de l'image.

Le vidéogramme de Corrine Corry débute sur une scène analogue à la première séquence de Mmmm... d'Anne Ramsden et de Colette Tougas par le fait qu'il introduit un visage de femme caractérisé par le rouge vif de ses lèvres. Le personnage de Red Lizzards nous est d'abord présenté par l'intermédiaire d'un miroir dans lequel il se mire alors qu'il applique du rouge. Dès le début donc, on note l'appropriation du stéréotype féminin, de la signification patriarcale de La Femme: la protagoniste est présentée dans sa nature ambiguë oscillant entre deux états amoureux, l'état narcissique référé par le regard intensif dans le miroir et l'état séductif souligné par le maquillage excessif.

L'appropriation du stéréotype féminin est explicite pendant les trois premiers quarts du vidéogramme puisque ceux-ci mettent en scène une jeune femme dont la perruque, la robe longue, les gants, le comportement automate dénotent,

comme dans les autres productions vidéographiques étudiées précédemment, le personnage mélodramatique. Pour la majorité du récit, la protagoniste, en position assise, fixe son regard dans le vide. Le visage dénudé de tout sentiment, de toute expressivité, de tout raisonnement, elle se fait progressivement déshabiller par une deuxième protagoniste. Le personnage est abstrait puisque séparé de tout environnement réel: il est littéralement désigné comme personnage mis en scène avec une table et une chaise dans un cercle de lumière produit par une lampe "spot". Par cette mise en scène, la jeune femme est donc présentée comme sans emprise sur le réel, comme dépouillée de toute possibilité d'emprise sur le réel.

C'est à la deuxième séquence, alors qu'elle se mire, que la protagoniste énonce les seules paroles du vidéogramme, paroles-fable par lesquelles elle spuligne l'existence de lézards rouges au fond d'un étang situé à quelques kilomètres de Victoria.

A travers Red Lizzards, on note deux éléments symboliquement liés qui unissent le récit, le son du temps et la couleur rouge. Tout au long du vidéogramme, la référence au déroulement du temps est assurée par un réveil placé sur une table qui fait résonner un tic-tac continu. Le réveil vient, par ailleurs, déclencher la fin du récit alors que sa sonnerie provoque la levée de la protagoniste qui, par ce geste, retire ses vêtements sous lesquels elle porte un collant rouge. La présence du rouge soutient également le récit, changeant cependant de signification alors que l'action se déroule. Soulignons, entre autres, le rouge des lézards mentionné dans la fable, le rouge excessif des lèvres de la protagoniste, le rouge de la pomme mangée par la jeune femme (elle n'ingérera que l'élément rouge de la pomme, soit la pelure) et le rouge du collant porté à la fin du récit. Le rouge se présente au début dans sa connotation séductrice alors qu'appliqué sur les lèvres du personnage. Au fur et à mesure que le récit progresse, il prend valeur d'action, voire d'une certaine violence. L'ingestion du rouge de la pomme -

la pelure - fonctionne en quelque sorte comme un catalyseur d'action libératrice pour la femme automate qui, une fois la pelure mangée et suite au déclenchement de la sonnerie du réveil, surgit vêtue de rouge, le regard vif et menaçant, pour ensuite disparaître de la scène en courant.

Le rouge et le tic-tac fonctionnent donc comme des signes d'un investissement pulsionnel, c'est-à-dire comme des formes d'énergie à la fois potentielles et actuelles. Ces deux éléments attirent et déclenchent une action libératrice. Par cette exploitation des éléments formels, Corrine Corry exploite à fond le médium vidéographique puisqu'en vidéo, comme le souligne le vidéaste Nam June Paik, la couleur est relative au temps et symptomatique de l'action (sexuelle selon Paik):

en vidéo, la couleur est fonction du temps. C'est le temps qui détermine la couleur. Quand on peint on est enclin à penser que la couleur est fonction de l'espace (...) mettre sur la toile ici du vert, ici du bleu, ici du jaune... étant donné que la couleur c'est de l'espace. Mais c'est faux. Dans la nature, la couleur manifeste le sexe, l'activité sexuelle. Donc c'est du temps (...). C'est que dans la nature la couleur est fonction du temps. (...). Le caractère qui désigne la couleur a la même racine que celui du temps qui s'écoule et que celui du sexe. Ainsi l'importance de la couleur en vidéo vient de ce que la couleur est une fonction primaire du sexe. (...). Plus il y a de la lumière, plus il y a de couleur. Plus il y a de couleur, plus il y a de sexe.¹⁰⁰

Une analogie s'établit entre la fable énoncée à la deuxième séquence et le récit de Red Lizzards: comme il loge trois pieds sous la surface transparente d'un étang, près de Victoria, des lézards rouges, il loge sous les vêtements victoriens - ère par excellence du retrait des femmes hors des lieux de pouvoir et de parole vers les lieux intérieurs de la maison - la femme rouge en voie de libération. A travers et par le temps donc, il y a passage de la femme mélodramatique à la femme tragique, passage de la passivité à l'activité, passage de l'état narcissique/séductif à l'état dynamique puisque lézardé.

On note ici une pratique allégorique qui s'effectue en trois temps : appropriation du stéréotype patriarcal de la femme, banalisation de ce stéréotype en séparant le signifié - la représentation des femmes - du signifiant - les médiums artistiques, littéraires ou de communication - et, enfin, juxtaposition dialectique en introduisant la scène finale de libération qui signifie autant une nouvelle conscience du temps et de la couleur qu'une sortie de la femme hors du stéréotype.

La pratique allégorique de Corrine Corry se distingue de celle élaborée par Marshalore par le fait que si cette dernière met en jeu la notion de dualité, c'est dans le but de soulever la dialectique de la relation exploitation-oppression afin de désigner l'effet du conditionnement patriarcal. De son côté, Red Lizzards indique la révolte face au conditionnement patriarcal. Dans ce sens, si Corrine Corry s'approprie temporairement le code, c'est dans le but de désigner la possibilité de s'en libérer.

3. Embroutissement de l'activité de lecture (Joyan Saunders)

- Vidéogrammes analysés (7):
- Was Ist das
Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1980, 4 mn

Intrigue: 1 séquence

Une bouche hors-focus, obstruée par une sucette, remplit le champ de l'image. L'organe laisse échapper des mots inintelligibles. Progressivement, il devient possible d'identifier une voix de femme et des termes relatifs au féminisme ("woman", "liberation", etc.). Une ambiguïté demeure au niveau de l'orientation du discours qui oscille entre une allocution pro-féministe et anti-féministe. La caméra reste immobile pendant la durée de l'action.

- Mark
 Réalisation, production et
 distribution: Joyan Saunders
 cassette 3/4", couleur
 avec piste sonore
 1980, 10 mn

Intrigue: 1 séquence

La caméra focalise sur le bras gauche d'une femme. Le membre est placé en oblique descendante et traverse le premier plan de l'image. Le reste du corps se situe en hors-champ. Le cadre est statique. Le personnage inscrit, avec son ongle, et sur son bras enduit de noir, la phrase suivante: "I remember every mark ever." Les gestes d'écriture sont lents et appliqués. Des bruits de voitures circulant sur une chaussée mouillée se dégagent de l'arrière-plan. La phrase complétée est aussitôt effacée par un frottement de la main.

- Feed (As In Devour)
 Réalisation, production et
 distribution: Joyan Saunders
 cassette 3/4", couleur
 avec piste sonore
 1980, 10 mn

Intrigue: 1 séquence

Une surface plane couverte de sel remplit le champ de l'image. Une main de femme écrit dans le sel l'énoncé suivant: "Eventually one of us would feed the other and I don't want the meat to be me." Le cadre demeure fixe. Une fois l'écriture terminée, la main recouvre l'énoncé de sel.

- Message Obscured
 Réalisation, production et
 distribution: Joyan Saunders
 cassette 3/4", couleur
 avec piste sonore
 1981, 8 mn

Intrigue: 1 séquence

Une surface plane sur laquelle sont disposés du papier et un contenant en plastique comble le champ de l'image. Une main de femme écrit sur le

papier cette déclaration: "You've hoarded my secrets and eyed them¹¹⁹ with satisfaction of a good bargain made." Lorsque l'inscription est terminée, la main rature la phrase mot par mot, plie le papier jusqu'à sa dimension minimale et l'insère dans le contenant qui sera abandonné sur la table. L'action est enregistrée par une caméra immobile.

- States Of Being
Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", couleur
avec piste sonore
1981, 4 mn

Intrigue: 1 séquence

Dans le cadre fixe de l'image, on retrouve une table garnie d'une bougie allumée et d'une gerbe de fleurs. Une femme enregistrée à mi-corps est assise derrière la table. Elle fait face à la caméra. Un deuxième personnage place devant chaque élément un carton sur lequel est inscrit un mot. A l'élément feu est juxtaposé le terme "ablaze" (en flammes), à la femme le terme "abject" (abjecte), à la gerbe le terme "abloom" (en épanouissement). Après un certain temps, le second personnage réapparaît et retire le carton marqué "ablaze". La trame sonore est alors coupée, laissant pour quelques secondes une image sans son.

- The Oak Baby
Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", noir et blanc
avec piste sonore
1980, 2,5 mn

Intrigue: 1 séquence

Enregistrée à mi-corps par une caméra fixe, une femme remonte une poupée mécanique et déclenche ainsi un mécanisme permettant à la poupée de marcher à quatre pattes sur une table. La femme fait face à la caméra. Elle observe d'une façon soutenue, quasi obsessionnelle, la poupée qu'elle remonte à chaque fois que celle-ci s'immobilise. Au bruit du ressort qui

se détend se superpose progressivement le son d'une voix d'homme provenant d'un poste émetteur. Alors que la poupée atteint le bout de la table et s'apprête à tomber, la femme happe la tête du jouet, attend que cesse le mouvement du corps et, par un mouvement d'expiration, propulse l'objet hors de sa bouche.

- Untitled

Réalisation, production et
distribution: Joyan Saunders
cassette 3/4", noir et blanc
avec piste sonore
1980, 6,5 mn.

Intrigue: 1 séquence

La caméra enregistre dans un cadre statique une femme qui mange des oeufs. Le personnage, présenté à mi-corps, fait face à la caméra. Il est assis derrière une table sur laquelle a été posée une assiette contenant trois oeufs à la coque. Avec sa bouche et sans l'intermédiaire de ses mains, la femme saisit des morceaux d'oeufs qu'elle mâche et avale. Le rythme de l'action est lent. Les bruits de mastication dominent sur les sons ambiants. La prise de vue se termine lorsque les trois oeufs ont été mangés.

Chez Joyan Saunders, l'embrôillement de l'activité de lecture résulte de la conjonction de deux facteurs: l'impulsion allégorique (à dissocier de la pratique allégorique) et la mise en évidence de l'excessif. Afin de circonscrire les effets et les modalités de fonctionnement de cette stratégie de communication élaborée dans le but de révéler le code patriarcal, il s'avère utile de s'attarder sur chacune de ses composantes.

1) L'impulsion allégorique

Soit un premier vidéogramme intitulé Mark dans lequel un individu enregistré en plan américain (personnage à mi-corps) inscrit, avec son ongle et sur son bras placé en oblique, la phrase suivante: "I remember every mark ever." L'opération dévoile peu à peu le visage d'une femme.

Le geste d'écriture est lent et appliqué. Une fois la phrase terminée, elle est rapidement effacée par un frottement de la main.

Une action similaire caractérise deux autres réalisations vidéographiques de Joyan Saunders: Feed (As In Devour) dans laquelle une femme écrit dans du sel la phrase "Eventually one of us would feed the other and I don't want the meat to be me" pour ensuite effacer les mots en les recouvrant de sel et Message Obscured qui présente une femme inscrivant sur du papier "You've hoarded my secrets and eyed them with satisfaction of a good bargain made" et qui, une fois l'inscription terminée, rature chaque mot de la phrase, plie le papier jusqu'à sa dimension minimale et l'insère dans un contenant qui sera abandonné sur une table.

Cet jeu, qui consiste à énoncer une phrase pour ensuite l'effacer par le frottement, le camouflage ou la rature, est constamment pratiqué sur un texte de nature féministe qui dénonce l'expérience d'oppression vécue par une femme. Ainsi, dans Mark, l'expression "remember every mark" et l'action même de l'écriture sur le bras signalent qu'une femme garde avec elle les traces de marques physiques et/ou mentales. Dans Feed (As In Devour), la phrase dénonce une relation hiérarchique entre un-e agresseur-e et un-e opprimé-e de laquelle une femme, celle qui écrit la phrase, tente de se retirer en soulignant qu'elle refuse d'être celle qui sera "mangée". Finalement, dans Message Obscured, une femme reproche à un-e voyeur-euse son acte de trans/a-gression alors qu'il-elle aurait pris un plaisir malsain à accumuler ("hoarded") et à examiner ("eyed") ses secrets.

Cependant, chaque fois que la situation d'oppression est formulée; elle est inévitablement effacée. C'est d'ailleurs bien d'un effacement dont il s'agit et non d'un anéantissement puisque la trace du message féministe demeure. Dans Mark, le fait de graver dans la peau une phrase contenant les mots "mark" et "I remember" suppose que, malgré le frottement de la main,

la phrase reste imprégnée physiquement (dans la peau) et moralement (à l'état de souvenir). De même, le message de Feed (As In-Devour) n'est pas détruit par le sel mais enseveli sous lui et celui de Message Obscured est déposé dans un contenant qui assure sa conservation.

C'est donc finalement un triple jeu qui structure ces actions. Jeu plutôt paradoxal puisqu'il consiste à produire, dissimuler et conserver. Il est cependant privilégié par Joyan Saunders qui l'introduit aussi dans deux autres bandes vidéos intitulées respectivement Was Ist Das et States Of Being.

Was Ist Das présente en gros plan une bouche hors focus obstruée par une sucette laissant échapper des mots incompréhensibles. Au fur et à mesure de l'écoulement du discours, il devient cependant possible d'identifier une voix de femme et des termes relatifs au féminisme. Alors qu'au début les expressions semblent appartenir à une allocution féministe, le public soupçonne progressivement qu'elles sont peut-être, au contraire, de nature anti-féministe. Autant au niveau de l'image floue qu'au niveau de l'énonciation du discours, il se discerne un jeu paradoxal qui consiste à produire pour détruire tout en conservant. Il s'agit, plus précisément, d'énoncer un propos d'apparence féministe, de le déformer puisqu'en réalité, il semble qu'il soit d'allégeance anti-féministe et, finalement, de le conserver puisque l'ambiguïté féminisme/anti-féminisme n'est jamais tout à fait résolue.

Ce jeu de production-destruction-conservation fonde également l'action de States Of Being où un individu place devant chacun des trois éléments d'une nature morte composée d'un feu, d'une femme et d'une gerbe de fleurs, un carton sur lequel est inscrit un mot. A l'élément feu est juxtaposé le terme "ablaze" (en flammes), à la femme le terme "abject" (abjecte), à la gerbe le terme "abloom" (en épanouissement). Après un certain temps,

l'individu retire le carton sur lequel est tracé le mot "ablaze".

L'action se divise en trois temps: d'abord, présentation écrite de trois mots, puis juxtaposition des mots à trois éléments - ce qui précise le sens et des mots et des éléments (ainsi, le mot "abject" définit la femme comme un sexe digne du plus grand mépris et la posture du personnage qui cache son visage derrière ses mains le désigne comme empreint d'un sentiment de honte ou de trisserie) - et, finalement, conservation du sens des mots qui demeurent inscrits sur les cartons et au dictionnaire (la référence au dictionnaire est signalée par le choix du préfixe "ab" qui suppose que les trois termes ont été sélectionnés d'une même page de dictionnaire).

C'est ainsi que s'élaboré à nouveau le jeu consistant à énoncer, détruire/déformer et conserver. Jeu pénélopien par excellence où il s'agit de faire et de défaire tout en conservant. Cependant, si Pénélope effectue le jeu, c'est en tant que stratagème, dans le but de tromper l'adversaire. Faut-il identifier dans les bandes vidéo de Joyan Saunders la même intention de tromper? Il semble que oui puisque la vidéaste cherche incontestablement à problématiser l'activité de lecture. Le public est trompé par le fait qu'il demeure suspendu dans l'incertitude. L'action l'empêche de conclure.

L'oscillation de sens contradictoires (production-destruction-conservation) à l'intérieur d'un même vidéogramme permet de conclure à la présence d'une première caractéristique: l'impulsion allégorique de l'oeuvre d'art.¹⁰¹ Comme dans l'allégorie dont chacun des éléments correspond aux différents aspects d'une même idée, les composantes du jeu saundersien, bien qu'antithétiques, sont nécessaires les unes aux autres: la lecture de la deuxième composante - la destruction - n'a de

sens que s'il y a une première lecture expliquant ce à quoi la deuxième réfère. Cependant, la présence de la deuxième composante nie la première: le-la spectateur-trice ne peut conclure à la fois sur deux significations contradictoires. Y a-t-il oppression comme le signale la première lecture? Y a-t-il message féministe? Y a-t-il élimination de l'oppression ou du message féministe comme le suppose la deuxième lecture?

Quant à la troisième composante, elle semble trancher le dilemme en signalant que le message féministe dénonçant l'oppression demeure et que, par conséquent, la bonne lecture est en fait la première. Cependant, elle se dévoile aussi trompeuse que le suaire de Pénélope. S'il y a conservation du message féministe initial ce n'est que pour l'entraîner à nouveau dans un processus de déformation. La conservation pour la déformation empêche par conséquent le message féministe de porter fruit. Comme dans l'oeuvre d'art à impulsion allégorique où il y a arrêt du narratif, les bandes vidéo de Joyan Saunders déclenchent l'arrêt de la communication féministe. Et, comme Pénélope qui attend Ulysse pour terminer son suaire, les femmes devront attendre une restructuration du langage patriarcal pour communiquer. Les réalisations vidéographiques viseraient donc à présenter une mise en scène révélatrice du patriarcat dont le code langagier échoue à exprimer la réalité des femmes.

Nous venons d'identifier un premier facteur - l'impulsion allégorique - utilisé afin d'entraîner le-la spectateur-trice dans la lecture d'un message, en l'occurrence un message féministe, qui tourne à vide. Cette lecture à vide permet la mise en scène révélatrice d'un système spécifique, celui du système patriarcal. Par conséquent, alors qu'il y a négation du message féministe, il persiste une communication féministe au second degré mettant à nu le destinataire comme individu patriarcal pris au piège par l'énonciation d'un message féministe qu'il a cru authentique alors que le message

n'est que le résultat d'une certaine récupération exercée par le langage masculin. Les réalisations de Joyan Saunders nous signalent en fin de compte que s'il existe une nouveauté dans le discours féministe c'est que celui-ci contient des termes peu utilisés dans les discours officiels (femme, vagin, lèvres, maternité, etc.) et que, par conséquent, la restructuration du langage reste encore à faire. Nécessité d'un travail sur la forme donc, pointée récemment par Régine Pernoud, médiéviste spécialisée dans l'étude de la condition des femmes au Moyen Age, qui souligne que c'est l'invention d'un langage apte à traduire les réalités féminines et non la copie des schèmes patriarcaux qui amènera la femme à son épanouissement.¹⁰²

Nécessité à la base de l'oeuvre littéraire de Monique Wittig pour qui l'existence de la femme dépend d'une restructuration du langage: "les choses naîtront des mots. Les corps se lèveront des mots".¹⁰³

11) Mise en évidence de l'excessif

Si nous parlons d'une mise en évidence de l'excessif chez Saunders, c'est que l'excessivité est inhérente à la vidéo. Ceci est particulièrement dû à une caméra dont le jeu est extrêmement réduit par le fait qu'elle ne peut enregistrer des objets lointains et réaliser une présentation en profondeur.¹⁰⁴ Les scènes vidéographiées sont donc en général présentées dans un espace fermé (bloqué par un mur de fond) qui confère une impression claustrophobique. C'est dans ce sens que le vidéaste Tom Sherman conclut à l'aspect irréel des récits vidéographiques en raison d'une réduction de la complexité du réel qui découle de l'utilisation de la vidéo:-

le spectacle vidéo nous paraît souvent irréel en intensité visuelle absolue, nous voyons néanmoins un monde dont les dimensions et la complexité sont extrêmement diminuées. L'univers du vidéo est enclos et bidimensionnel: une simple boîte parlante et lumineuse dont la face s'orne d'images complexes et variées.¹⁰⁵

Afin de définir l'excessivité en vidéo, il est utile de se référer

aux trois niveaux de signification de l'image établis par Roland Barthes dans son analyse de l'image cinématographique: le sens littéral, le sens symbolique et le sens "obtu".¹⁰⁶

Les bandes vidéo de Joyan Saunders se caractérisent essentiellement par leur sens "obtu" en raison de la présence de certains détails qui proclament, à travers l'excès, leur propre artifice.¹⁰⁷ Plus précisément, ce sont des composantes servant à mettre en scène l'action - le temps, le son et le plan - qui dénotent l'excessif. Se dessine ici une des caractéristiques principales qui distingue les vidéogrammes narratifs de Denise Hammond, d'Anne Ramsden, de Marshalore et de Corrine Corry des bandes vidéo de Joyan Saunders que nous pouvons qualifier d'excessives: ce ne sont pas tant le récit et le drame qui sont travaillés par la dernière vidéaste mais les composantes de mise en scène.

Travailler sur les composantes de mise en scène de l'action et rejeter au deuxième plan l'émotion c'est en quelque sorte développer, selon la terminologie de Roman Jakobson, la fonction poétique de l'image.¹⁰⁸ Travailler la fonction poétique en vidéo signifie s'attarder sur la temporalité, la sonorité et le plan, c'est-à-dire sur les formes spatio-temporelles.

Cette mise en marche de la fonction poétique de l'image affecte le fonctionnement du narratif. Comme nous l'avons constaté lors de l'étude de l'impulsion allégorique pratiquée par les bandes vidéo de Joyan Saunders, si la narrativité est déconstruite, elle n'est cependant pas absente ou totalement annulée: elle doit être présente pour tourner ensuite à vide. De même, la mise en évidence de l'excessif ne tue pas le narratif. Plutôt, elle le pointe comme illusion, comme représentation. "Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image" dira Jean-Luc Godard, signifiant par là que l'image ne constitue pas un reflet (juste) d'une réalité et qu'elle

doit être perçue dans son rapport avec les autres images.¹⁰⁹

127.

Ce qui est remis en cause, chez Joyan Saunders, c'est le récit où chaque plan est conçu pour faire progresser une action dramatique. Le sentiment est absent. Nulle intention ne prolonge les mouvements, ne fabrique du sens. La vidéaste élabore une vidéographie catastrophique, non pas au niveau du contenu des vidéogrammes, mais au niveau de leur contenant: par l'exploration de l'excessif, un jeu de tension se forme à l'intérieur d'un espace-temps abstrait.

Le temps est la composante la plus excessive des scènes vidéographiées en raison de l'extrême lenteur avec laquelle se passe l'action. L'inscription des phrases dans Mark, Feed (As In Dévour) et Message Obscured, la prononciation du discours dans Was Ist Das, la juxtaposition des mots aux éléments dans States Of Being, le repas dans Untitled, sont tous effectués avec minutie et lenteur.

L'ébranlement de la temporalité s'identifie à plusieurs niveaux. La durée n'est plus employée en vue d'une progression. La lenteur s'oppose au temps télévisuel où "le temps est de l'argent": la vidéo, non prise dans des demandes mercantiles, "a le temps". Le temps est enregistré d'une façon continue puisque les bandes vidéo de Joyan Saunders ne présentent toujours qu'une seule séquence. Le temps est dénué de tout caractère événementiel par le fait que les mouvements sont réduits artificiellement à leur ampleur et à leur vitesse minimums. Cette caractéristique confère aux gestes une qualité excessive qui modifie leur sens. Manger dans Untitled devient dévorer comme un animal, fixer une poupée dans The Oac Baby devient menacer, écrire dans Mark, Feed (As In Devour) et Message Obscured devient épeler.

Hermine Freed souligne que le temps - temps réel, temps passé, temps enroulé, temps distordu - est une réalité centrale à la vidéo.¹¹⁰ En

choisissant d'exploiter cet élément inhérent à la pratique vidéographique, Joyan Saunders focalise sur la véritable temporalité qui existe en dehors du récit puisque, comme l'explique Roland Barthes, le temps du récit n'est que convention:

la temporalité n'est qu'une classe structurelle du récit (du discours) tout comme la langue, le temps n'existe que sous forme de système, du point de vue du récit, ce que nous appelons le temps n'existe pas, ou du moins n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiotique: le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent; le récit et la langue ne connaissent qu'un temps sémiologique; le 'vrai' temps est une illusion référentielle 'réaliste'.¹¹¹

En travaillant en temps réel, Joyan Saunders reprend une activité pratiquée et initiée par quelques artistes de la fin des années 60 dont Andy Warhol qui, dans son film Chelsea Girls (1966), présente, non pas des acteurs-trices jouant via un scénario selon la condensation du temps, mais une situation de vie réelle se déroulant dans le temps présent.¹¹²

Mentionnons qu'à la même époque, apparaissent des formes d'art créées *in situ* telles que le land art, l'installation et le happening qui mettent également l'accent sur l'influence du temps et de l'espace sur l'oeuvre. C'est précisément cette entrée de la composante temporelle au niveau de l'expérience du-de la spectateur-trice qui a amené Michael Fried à parler de théâtralité en art.¹¹³

Quant au son, il est creux et grinçant, parfois entremêlé de bruits confus comme dans Mark où l'on croirait entendre des voitures passant sur une chaussée mouillée, ou de bruits métalliques comme dans The Oac Baby où l'on entend le ressort d'une poupée mécanique se faire remonter et détendre, ou encore de voix défectueuses comme dans Was Ist Das où une femme parle avec une sucette dans la bouche.

Enfin, l'utilisation répétée du gros plan ajoute à l'atmosphère

excessive. Dans Was Ist Das, Joyan Saunders utilise le gros plan sur la bouche déformée du sujet. L'emploi du gros plan a pour principal effet de détruire la profondeur du champ surtout, comme c'est le cas ici, lorsque l'écran ne fait voir que la bouche. Cette dernière, devenue carte, se défait en surface, déclenchant à la fois une énigme et une ambiguïté quant à la nature figurative ou non figurative de l'image. Dans The Oac Baby, c'est de trop près que l'on voit le bébé mécanique en train d'être happer et expulser par la bouche de la protagoniste, comme c'est de trop près que le personnage de Untitled ingurgite des oeufs. Le gros plan tend à rendre l'action excessive en raison de la forte focalisation qu'il exerce, focalisation qui isole le personnage de tout point de repère biographique et qui, ainsi, lui confère un espace-temps abstrait rappelant le récit hitchcockien où le gros plan indique la présence d'une menace hors-champ. Le gros plan consiste en un procédé de fragmentation qui défavorise la mise en situation du personnage pour soutenir une certaine "déréalisation". De plus, l'emploi abusif du gros plan encourage une excessivité temporelle puisque, comme le souligne France Huser dans une étude sur le temps en vidéo, le gros plan suspend la durée:

La séquence qui s'attarde sur le gros plan...précisément s'attarde. (...) La partie du corps qui supporte cet arrêt n'est pas seulement détachée de son contexte, elle perd peu à peu toute nécessité d'une référence à ce contexte, qui est l'ensemble du corps. Elle ne vit plus que d'une vie abstraite, dans une temporalité soustraite à l'écoulement du temps.¹¹⁴

La fusion des trois composantes - temps, son et plan - confère aux réalisations vidéographiques un caractère excessif qui non seulement expose le niveau d'action comme illusion mais aussi indispose le-la spectateur-trice au point de l'impatisser. Cultiver l'excessif, c'est cultiver le malaise. L'excessif amène le destinataire à promener son regard dans la salle (à quitter la salle?).

130.
La réaction d'agacement démontre que l'effet hypnotique de l'image télévisuelle n'a pas cours et que le public se détache temporairement du récit. Le destinataire est amené à ne plus se soumettre au rythme d'un spectacle, à ce qui favorise l'oubli de son individualité. Distancié face au spectacle donc, il n'est plus "pris" par l'image. "Rejeté hors jeu" dirait le critique Pascal Bonitzer, il est appelé à identifier l'illusion.¹¹⁵

Ce qu'il importe de constater, c'est que les réactions du public font progressivement partie de l'expérience esthétique totale. La diffusion se vit comme une performance. Etre là, parmi le public parfois agacé, parfois ennuyé, parfois distrait, influence le comportement du destinataire et lui fait prendre conscience temporairement de la réalité de la salle - odeurs, bruits, moniteur, magnétoscope, etc.. Il s'effectue par conséquent une distanciation entre le-la spectateur-trice et l'action de l'image, entre le temps de l'oeuvre et le temps vécu: le destinataire sent la dimension physique de son expérience esthétique, il perçoit son rôle de spectateur-trice. C'est ainsi que s'établit un va-et-vient constant entre l'espace-temps de l'image vidéographique et l'espace-temps de la salle, un va-et-vient entre la constatation d'une illusion de la présence (l'action est présente dans l'image mais elle n'est pas tirée de la réalité) et celle de la réalité d'une présence (le public prend conscience qu'il est présent dans la salle). La pratique vidéographique de l'excèsif s'approche de la distanciation du théâtre brechtien.¹¹⁶ Dans cette optique, les images des vidéogrammes de Joyan Saunders n'ont pas à être "crédibles", elles doivent plutôt susciter une prise de conscience. Pour modifier les mentalités patriarcales, il faut, selon l'expression de Menkoff, "travailler sur le malentendu", c'est-à-dire dérouter les routines, les habitudes implantées par l'idéologie et consolidées par les mass-médias.¹¹⁷

Comme l'impulsion allégorique, le procédé de mise en évidence de

l'excessif occasionne une sortie de la narration, c'est-à-dire un blocage du message féministe au premier degré.

Contrairement aux autres vidéastes à l'étude, Joyan Saunders ne travaille pas sur des situations de vie, sur le quotidien impliquant des personnages réalistes. Elle opte plutôt pour une facture consciemment non naturelle. L'exploitation de l'excessif formel identifiable dans l'emploi abusif du gros plan, de la lente (réelle) évolution de l'action et dans l'accent placé sur un espace clausttral, cette utilisation de procédés qui amène l'image vidéo en dehors des conventions télévisuelles produit une image surréelle. Dans ce sens, on peut parler, chez Joyan Saunders, d'une exploration surréaliste de la vidéo. Surréalisme, qui selon Ingrid Wiegand, est présent dans la vidéo à l'état latent:

(...) le nouveau surréalisme en termes vidéographiques est un potentiel latent de l'image en tant que telle, plutôt que la juxtaposition auto-critique des éléments de l'image. Le surréel comme élément formel dans la création des bandes vidéo n'est qu'à ses débuts d'exploration.¹¹⁸

Les vidéogrammes de Joyan Saunders possèdent donc un caractère épistémologique puisque si la bande vidéo doit conférer un message, c'est, entre autres, par l'intermédiaire d'une exploration de ses propriétés formelles inhérentes.

C. Tableau synoptique des vidéogrammes répertoriés

titre du vidéogramme	réalisation	an.	coul. n.b.	durée (mn)	forme de communi- cation	temporalité de la com- munication	mode prono- minal
<u>You Must Remem- ber This</u>	Marshall	1978 -79	coul. et n/b	26,5	chant, mélodra- me, témoi- gnage	temps du récit	je et il
<u>Public Stories</u>	Denise Hammond	1980	n/b	26	témoi- gnage	temps du récit	je et vous
<u>Red Lizzards</u>	Corrine Corry	1981	coul.	15	fable, mime	temps réel	je
<u>Murder</u>	Anne Rams- den, Colette Tougas	1981	coul.	21	mélo- drame, chant	temps du récit	je et tu
<u>New Freedom</u>	Anne Ramsden	1981	coul.	13	mélo- drame	temps du récit	je
<u>Manufactured Ro- mance, I: Chance For Love</u>	Anne Ramsden	1982	coul.	30	mélo- drame	temps du récit	je, tu et il
<u>Was Ist Das</u>	Joyan Saunders	1980	coul.	4	témoi- gnage	temps réel	je
<u>Mark</u>	Joyan Saunders	1980	coul.	10	témoi- gnage écrit	temps réel	je
<u>Feed (As In Devour)</u>	Joyan Saunders	198	coul.	10	témoi- gnage écrit	temps réel	je
<u>Message Obscured</u>	Joyan Saunders	1981	coul.	8	témoi- gnage écrit	temps réel	je
<u>States Of Being</u>	Joyan Saunders	1981	coul.	4	mime	temps réel	nul
<u>The Oac Baby</u>	Joyan Saunders	1980	n/b	4	mime	temps réel	nul
<u>Untitled</u>	Joyan Saunders	1980	n/b	6,5	mime	temps réel	nul

forme de présentation des personnages	nb. de pers.	nb. de séq.	logique des séq.	trame sonore	mobilité de la caméra	types de plans
perpendiculaire (personnage s'adresse à la caméra)	1	8	alternance	monologues, chants, bruits ambiants	déplacements	serrés, américains et moyens
perpendiculaire (personnage s'adresse à la caméra)	1	2	enchânement	monologues, bruits ambiants	nulle	américains
parallèle (personnage impliqué dans une action)	2	4	enchânement	récitation, tic-tac, bruits ambiants	déplacements	serrés, américains et moyens
parallèle (personnage impliqué dans une action)	1	9	enchânement, alternance	monologues, musique, bruits ambiants	déplacements	serrés, américains, et moyens
parallèle (personnage impliqué dans une action)	2	12	enchânement, alternance	dialogues, musique, bruits ambiants	déplacements	serrés, américains et moyens
parallèle (personnage impliqué dans une action)	3	12	enchânement	dialogues, musique, bruits ambiants	déplacements	serrés, américains et moyens
perpendiculaire (personnage s'adresse à la caméra)	1	1	—	monologue, bruits ambiants	nulle	serré
parallèle (personnage impliqué dans une action)	1	1	—	bruits ambiants et confus	nulle	américain
parallèle (personnage impliqué dans une action)	1	1	—	bruits ambiants et de mastication	nulle	américain
parallèle (personnage impliqué dans une action)	1	1	—	bruits ambiants	nulle	américain
parallèle (personnage impliqué dans une action)	1	1	—	bruits ambiants, absence de son	nulle	américain
parallèle (personnage impliqué dans une action)	1	1	—	bruits métalliques et confus	nulle	américain
parallèle (personnage impliqué dans une action)	2	1	—	bruits ambiants	nulle	américain

1. R. Parker et G. Pollock, Old Mistresses. Women, Art and Ideology, New York, Pantheon Books, 1981, pp. 80-81. Selon la terminologie d'Aline Dallier, nous pouvons situer les oeuvres féministes en rupture avec l'idéologie patriarcale dans l'axe socio-critique qui se divise en trois axes principaux: l'axe interrogatif-narratif, l'axe ethno-sociologique et l'axe psycho-analytique. Voir A. Dallier, "Le rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art", Opus International (88), printemps 1983, pp. 24-30.
2. Parker et Pollock, op. cit., pp. 132-133.
3. S. Marshall, Recent British Video, Londres, Onlywomen Press, 1983, n.p.
4. Idem.
5. A. Simmons, "Television and Art. A Historical Primer for an Improbable Alliance", in The New Television: A Public/Private Art, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1977, p. 5 et D. Ross, "The Personal Attitude", in Video Art. An Anthology, New York, Harcourt Brace Jonavonich, 1976, pp. 244-50.
6. T. Sherman, "La théorie du lapin et la transformation psychologique des données", in Un aspect différent de la télévision. Tom Sherman: Vidéogrammes et écrits. Montréal, Musée d'art contemporain, 4 mars-4 avril 1982, p. 28. Voir également B.H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation And Montage In Contemporary Art", Artforum, XXI (1), septembre 1982, p. 54; D. Antin, "Video: The Distinctive Features of the Medium", in Video Art. An Anthology, op. cit., pp. 174-83 soutenant que les propriétés formelles et techniques de la vidéo sont définies par l'industrie de la télévision et Sherman, "Ma perception de l'esthétique de l'art vidéographique", in Un aspect différent de la télévision. Tom Sherman: Vidéogrammes et écrits, op. cit., pp. 5-13 stipulant que "l'art vidéographique a des liens plus étroits avec la télévision qu'avec toute autre forme d'expression".
7. I. Murray, Transcript from the International Video Art Symposium, Kingston, Ontario, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 5-7 mars 1979, p. 10.
8. Simmons, op. cit., p. 9 et G. Battock, éd., New Artists' Video, New York, E.P. Dutton, 1978, p. 142.
9. Buchloh, loc. cit.
10. P. Gale, "Colour video/vulgar potentiel", Parachute (29), décembre, janvier, février 1983, p. 23.
11. Pour un compte rendu de l'exposition, voir L. Zippay, "New Imagery", Video Guide, 4 (5), p. 7.
12. Idem.

13. Marshall, loc. cit. Voir également S. Preus et A. Harvey, "Sanja/ Dalibor were here", Video Guide, novembre 1978-janvier 1979, pp. 14-15 où l'artiste yougoslave Sanja Ivekovic parle d'une structure dualiste des vidéogrammes féministes puisque, simultanément, ces bandes adoptent le langage télévisuel et retiennent une distance par rapport à ce langage.
14. G. Gassiot-Talabot et J.-L. Pradel, Mythologies Quotidiennes 2; Paris, ARC 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 28 avril-5 juin 1977. L'exposition Mythologies Quotidiennes s'est tenue en 1964.
15. L. Brisson interviewé par H. Weinmann, "Luc Brisson: à la source du mythe", Le Devoir, 29 octobre 1983, p. 21. Pour un compte rendu de L. Brisson, Platon, les mots et les mythes, Paris, Maspéro, 1983, voir R. Hébert, "Lorsque la maison se démarquait de son autre...", Spirale (39), décembre 1983, p. 13.
16. Gassiot-Talabot, loc. cit.
17. R. Barthes, S/Z, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 16.
18. Voir, entre autres, Barthes, Mythologies, Paris, Editions du Seuil, coll. "Points", 1957 et Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, 1973.
19. Gassiot-Talabot, loc. cit.
20. J.-F. Lyotard, La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique", 1979. Sur le sujet du destinataire comme destinataire-trice d'un commentaire critique dans l'art actuel, voir, entre autres, K. Baker, "Breaking The Silence. The Spectator As Speaker", Artforum, XIX(1), septembre 1980, pp. 50-51; R. Payant, "Dan Graham, l'effet méduse mis en scène", Art press (47), avril 1981, pp. 10-11; Lyotard, "La Performance et la Phrase chez Daniel Buren", in Performance Text(e)s & Documents, Montréal, les éditions Parachute, 1981, pp. 66-69; P. Monk, "Coming to Speech: the Role of the Viewer in Performance", in Performance Text(e)s & Documents, op. cit., pp. 145- 48 et Payant "Le Choc du présent", in Performance Text(e)s & Documents, op. cit., pp. 127- 37. Notons par ailleurs, l'analyse du Grand Verre de Marcel Duchamp par Lyotard où l'auteur explique que la transparence de l'oeuvre duchampienne ramène le spectateur-trice à sa propre activité puisque les seules choses à voir, à travers le verre, ce sont les autres spectateurs-trices dans la salle d'exposition. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (1915-23), selon Lyotard, remet en cause les habitudes des visiteurs-euses par le fait que l'oeuvre les porte à commenter leur statut: "Il va falloir qu'il (le destinataire) se mette à la démesure du pensé et du relevé (...) qu'il excède ses données; qu'il invente ses possibilités. (...) Il faut se tenir inconsistant dans l'inconsistance donc y mêler des segments consistants, et les rendre indiscernables des autres". Voir Lyotard, les transformateurs duchamp, Paris, Editions Galilée, 1977, pp. 27 et 29.
21. Lyotard, La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, op. cit., pp. 20-24.

22. C. Caramello, "On Styles of Postmodern Writing", in Performance in postmodern culture, Milwaukee, Wisconsin, The Center for Twentieth Century Studio et Coda Press, Inc., 1977, p. 229.
23. R. Federman, "Imagination as Plagiarism (an unfinished paper...)", New Literary History (VII), 1976, p. 574.
24. Buchloh, op. cit., pp. 43-44. Voir également sur le procédé de l'appropriation parfois lié à la parodie, Buchloh, "Parody And Appropriation In Francis Picabia, Pop And Sigmar Polke", Artforum, XX(7), mars 1982, pp. 28-34 et, sur la pratique allégorique chez Marcel Broodthaers, Buchloh, "Marcel Broodthaers: Allegories Of The Avant-Garde", Artforum, XVIII(9), mai 1980, pp. 52-59.
25. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation And Montage In Contemporary Art", op. cit., p. 44.
26. Ibid., pp. 44-46.
27. Idem.
28. Ibid., pp. 46-48. Voir également Buchloh, "Marcel Broodthaers: Allegories Of The Avant-Garde", loc cit.
29. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation And Montage In Contemporary Art", op. cit., pp. 48-52.
30. Notes tirées d'une discussion entre Anne Ramsden et l'auteure, le 4 mai 1983.
31. R. Krauss, "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", October (18), automne 1981, pp. 47-66.
32. Ibid., p. 56.
33. Barthes, S/Z, op. cit., pp. 61 et 62: "le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel: ce fameux réel (...) est remis plus loin, différé (...). C'est pourquoi le réalisme ne peut être dit 'copieur' mais plutôt 'pasticheur' (par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie). (...) le corps réel (donné comme tel par la fiction) est la réplique d'un modèle articulé par le code des arts, en sorte que le plus 'naturel' des corps, (...), n'est plus jamais que la promesse du code artistique dont il est par avance issu (...)"
34. Krauss, "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux Etats-Unis", trad. de l'américain par P. Michaud, Macula (5/6), décembre 1979, pp. 165-75. Voir également D. Crimp, "The Photographic Activity in Postmodernism", in Performance Text(e)s & Documents, op. cit., pp. 70-75 et G. Bellavance, "dessaisissement et réappropriation, de l'émergence du 'photographique' dans l'art américain", Parachute (29), décembre, janvier, février 1983, pp. 9-17.

35. Krauss, op. cit., p. 174. L'auteure s'appuie sur deux passages barthésiens : Barthes, "Rhétorique de l'image", Communications (4), 1964, p. 42 et Eléments de sémiologie, Paris, Gauthier, 1970, p. 137. Pour un meilleur aperçu de la vision de Barthes sur la photographie, voir Barthes, La chambre claire. Note sur la photographie, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. Dans une étude sur la vidéographie, Philippe Dubois souligne que la vidéo consiste en une pratique encore plus "indicaire" que la photo en raison de l'enregistrement en direct de la vidéo : l'artiste peut simultanément s'enregistrer et se visionner sur le moniteur. Voir P. Dubois, "L'ombre, le miroir, l'index", Parachute (26), printemps 1982, pp. 16-28. Voir également D. Carrier, "Recent esthetics and the Criticism of Art", Artforum, XVIII (2), octobre 1979, pp. 41-47.
36. B. Brecht, Ecrits sur le théâtre, trad. de l'allemand par G. Eudeline, S. Lamare et J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1963, p. 120.
37. Ibid., pp. 125, 127 et 129.
38. Idem.
39. Ibid., p. 150
40. Ibid., p. 107.
41. G. Scarpetta, Brecht ou le soldat mort, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 79.
42. Brecht cité par Scarpetta, op. cit., p. 33. Ce passage est tiré de Brecht, Ecrits sur la politique et la société, Paris, L'Arche, p. 135.
43. C. Robertson, "Video/Video", Fuse, V (8 & 9), novembre/décembre 1981, p. 270. L'article porte sur le Festival of Festival tenu à Toronto en 1981.
44. R. Lichtenstein interviewé par G.R. Swenson, "What is Pop Art?", Art News, 62 (7), novembre 1963, p. 25.
45. R. Indiana interviewé par Swenson, op. cit., p. 27.
46. N. Dubreuil-Blondin, La Fonction critique dans le Pop Art américain, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1980, p. 237.
47. Ibid., p. 222.
48. T. Wesselman cité par Lucy Lippard. Voir L.R. Lippard, Pop Art, New York, Oxford University Press, 1966, p. 80.
49. M. Benamou, "Presence and Play"; in Performance in postmodern culture, op. cit., pp. 3-4.
50. Voir, entre autres, H.M. McLuhan, Understanding media: the extension of man, New York, McGraw-Hill, 1964; M. Murray, The Videotape Book,

50. (suite)

New York, Taplinger Publishing Company, 1975; J. Baggaley et S. Duck, Dynamics of Television, Westmead, Farnborough, Hants, Angleterre, Saxon House, 1976; H. Newcomb, éd., Television: The Critical View, New York, Oxford University Press, 1976; B. Korot et I. Scheider, éd., Video Art. An Anthology, loc. cit. ; D. Davis et Simmons, éd., The New Television: A Public/Private Art, loc. cit. ; Battcock, éd., loc. cit. ; G.T. Goethals, The TV Ritual. Worship at the Video Altar, Boston, Beacon Press, 1981; M. Esslin, The Age of Television, San Francisco, T.W. Freeman and Company, 1982 et Sherman, loc. cit.

51. McLuhan cité par M. Murray, op. cit., pp. 12-13.

52. McLuhan cité par Simmons, op. cit., p. 13.

53. McLuhan cité par Esslin, op. cit., p. 3.

54. Antin, op. cit., pp. 175-76; M. Murray, op. cit., p. 13 et Simmons, op. cit., pp. 2-15.

55. Idem.

56. Simmons, op. cit., p. 7.

57. Idem.

58. C. Owens, "Phantasmagoria of the Media", Art in America, 70 (5), mai 1982, p. 100.

59. Esslin, op. cit., p. 4.

60. Ibid., p. 19.

61. Ibid., p. 44.

62. R. Berger, "Video and the Restructuring of Myth", in The New Television: A Public/Private Art, op. cit., p. 217.

63. Esslin, op. cit., p. 5.

64. Idem. et Sherman, op. cit., p. 6.

65. Esslin, loc. cit.

66. T.W. Adorno, "Television and the Patterns of Mass Culture", in Television: The Critical View, op. cit., p. 254.

67. Berger, loc. cit.

68. Baggaley et Duck, op. cit., p. 71.

69. Simmons, op. cit., p. 13.

70. Esslin, op. cit., p. 62.

71. Idem.
72. Idid., p. 72.
73. Pour une étude plus approfondie sur l'icône télévisuel, voir Goethals, loc. cit.
74. R. Burgoyne, "Narrative and Sexual Excess", October (21), été 1982, pp. 51-61.
75. Ibid., p. 57.
76. Ibid., p. 54. Cette caractéristique mélodramatique selon laquelle le salut est impossible connote la performance théâtrale. La tendance à réfracter, à dramatiser, l'événement quotidien permet à Peter Brooks de soutenir que le mélodrame représente l'impulsion théâtrale même. Voir P. Brooks, The Melodramatic Imagination, New Haven, Yale University Press, 1976.
77. S. Dayan-Herzburn, "Production du sentiment amoureux et le travail des femmes", Cahiers internationaux de sociologie (LXXII), janvier-juin 1982, pp. 113- 30.
78. Ibid., p. 125.
79. Idem.
80. Notes tirées d'une discussion entre Anne Ramsden et l'auteure, loc cit.
81. Cette désignation a été proposée pour décrire le cinéma de Fassbinder également structuré sur le mélodrame. Voir T. Elsaesser, "A Cinema of Vicious Circles", in Fassbinder, Londres, BFI, 1980.
82. K. Linker, "Melodramatic Tactics", Artforum, XXI (1), septembre 1982, p. 30.
83. Barthes, S/Z, op. cit., p. 68.
84. Ibid., p. 82.
85. Idem.
86. Ibid., p. 151.
87. P. Bonitzer, Le champ aveugle. Essais sur le cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma et Éditions Gallimard, 1982, p. 35.
88. Notes tirées d'une discussion entre Anne Ramsden et l'auteure, loc cit.
89. Pour une analyse des oeuvres de Cindy Sherman, voir, entre autres, Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)", October (13), été 1980, pp. 59-80; Owens, "The Allegorical

89. (suite)
 Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in Performance Text(e)s & Documents, op. cit., pp. 37-47; D. Crimp, loc. cit. ; P. Schjeldahl, "Shermanettes", Art in America, 70 (3), mars 1982, pp. 110-11; Linker, op. cit., pp. 29-33; R. Rhodes, "Cindy Sherman's 'Film Stills'", Parachute (28), septembre, octobre, novembre 1982, pp. 4-7; Bellavance, loc. cit. et J.-P. Bordaz, "Quelques repères sur les oeuvres de Cindy Sherman", Opus International (89), été 1983, pp. 55-56.
90. Rhodes, op. cit., p. 6.
91. Idem.
92. Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Thoery of Postmodernism (Part 2)", op. cit., p. 65. Lucy Lippard a souligné la difficulté à laquelle fait face une femme qui utilise son corps dans sa production artistique, difficulté qui découle des stéréotypes sociaux. Voir Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", Art in America, 64 (3), mai-juin 1976, pp. 73-81. Dans un autre article, Sally Potter souligne l'impossibilité actuelle des femmes de transcender l'identité de genre et conclut sur la nécessité d'élaborer une conception féministe de la subjectivité en utilisant le corps pour analyser, révéler et transformer. Voir S. Potter et al., About Time, Video, Performance and Installation by 21 Women Artists, Londres, Institut of Contemporary Arts, 30 octobre-9 novembre 1980. Les vidéastes en étude utilisent précisément leurs corps dans une intention féministe de transformer et de révéler le code patriarcal. Voir également M. McGee, "Narcissism, Feminism, and Video Art. Some Solutions to a Problem in Representation", Heresies 12, 3 (4), 1981, pp. 88-91, où l'auteure explique que la femme-artiste, qui enregistre son corps en vidéo est souvent perçue comme narcissique. McGee incite les vidéastes à orienter leurs productions dans une voie féministe, sans toutefois préciser la nature de cette voie. L'article a été écrit suite à d'autres textes traitant du narcissisme en vidéo qui découlerait, selon quelques auteur-e-s, de la façon dont s'effectue l'enregistrement vidéographique: alors que l'artiste s'enregistre, il-elle se voit dans le moniteur qui fonctionne dans ce cas comme un miroir renversé. Sur ce sujet voir Marshall, "Video Art, The Imagery and the Parole Vide", in New Artists' Video, op. cit., pp. 103-20, Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism", in New Artists' Video, op. cit., pp. 43-64 et C.L. Carter, "Aesthetics, video art and television", Leonardo (12), 1979, pp. 289-93. Sur le sujet de la difficulté des femmes à représenter leurs corps en art, voir également J. Springer, "Developping Feminist Ressources. The Work of Carolee Schneemann and Martha Rosler", Fuse, 4 (2), janvier 1980, pp. 113-16; M.A. Doane, "Woman's Stake: Filming the Female Body", October (17), été 1981, pp. 23-36 et Lippard, "Binding/Bonding", Art in America, 70 (4), avril 1982, pp. 112-18.
93. Notes tirées d'une discussion entre Anne Ramsden et l'auteure, loc. cit.

94. Brecht cité par Hans Haacke dans l'exposition Voici Alcan, Montréal, galerie France Morin, 5-26 février 1983. Pour un compte rendu de l'exposition, voir G. Toupin, "Hans Haacke et la Compagnie Alcan. Ce qui se cache derrière les nuages idéologiques", La Presse, 12 février 1983, p. E 1 et H. Haacke, "Voici Alcan", Impulse, 10 (4), automne 1983, pp. 21-23.
95. W. Vostell interviewé par J.-P. Fargier, "Entretien avec Wolf Vostell", Cahiers du cinéma (332), février 1982, p. 29.
96. Pour plus de détails sur ces deux vidéogrammes, voir E. Chitty, "Marshalore", Video Guide, 4 (1), 1981, pp. 4-5.
97. Marshalore interviewée par Chitty, op. cit., p. 4.
98. Idem. Voir également N. Nicol, "Marshalore. Another State of Marshalore", Centerfold, 3 (1), décembre 1978, pp. 36-39.
99. N.J. Paik interviewé par Raphael Sorin. Voir Fargier et R. Sorin, "l'arche de Nam June", Art press (47), avril 1981, p. 8.
100. Ibid., p. 7.
101. Cette caractéristique postmoderne a été longuement développée par Craig Owens. Voir Owens, loc. cit.
102. R. Pernoud, interviewée par Marcel Brisebois à l'émission Rencontres, Radio-Canada, 9 novembre 1982.
103. M. Wittig citée par F. Guénette, "Les faux plis de la culture", La Vie en rose, juin-juillet 1982, p. 60.
104. Battcock, op. cit., p. 38.
105. Sherman, "La théorie du lapin et la transformation psychologique des données", op. cit., p. 26.
106. Barthes, "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills", in Image Music Text, trad. du français par S. Heath, New York, Hill and Wang, 1977.
107. Ibid., pp. 60-61.
108. R. Jakobson cité par D. Fredericksen, "Modes of Reflexive Film", Quarterly Review of Filmic Studies, 4 (3), été 1979, pp. 316-17. En raison du sens "obtu" des vidéogrammes, il existe une affinité entre les travaux de Joyan Saunders et du cinéaste Bob Wilson qui pratique le morcellement du corps, le goût pour le gros plan et la répétition pour démontrer l'échec de la communication télévisuelle. A ce sujet, voir Fargier, "Bob Wilson. Loin de Koulechov", Cahiers de cinéma (336), mai 1982, pp. II et IV.
109. J.-L. Godard cité par Bonitzer, op. cit., p. 14.

110. H. Freed, "Video and Abstract Expressionism", Arts Magazine, 49 (4), pp. 67-69. Sur le temps comme propriété intrinsèque à la vidéo, voir Fargier et Sorin, loc. cit.; F. Huser, "La vidéo et le temps", Revue d'esthétique (4), 1976, pp. 140-67 et Potter et al., loc. cit. et L. Crawford, "Actional Nameability and Filmic Narrativity: From Inner Speech to Identification" Quarterly Review of Film Studies, 6 (3), été 1981, pp. 266-77.
111. Barthes, S/Z, op. cit., p. 12.
112. B. Kurtz, "The Present Tense", in Video Art. An Anthology, op. cit., p. 235.
113. M. Fried, "Art and Objecthood", in Minimal Art: A Critical Anthology, New York, Dutton, 1968, pp. 116-47.
114. Huser, op. cit., p. 158.
115. Bonitzer, op. cit., p. 142. Notons par ailleurs l'effet des conditions matérielles de diffusion sur le visionnement du spectateur-trice identifiable par une enquête de type sociologique. Sur ce sujet, voir, entre autres, les travaux de Christian Metz, et J. Allen, "The Film Viewer as Consumer", Quarterly Review of Filmic Studies, 5 (4), pp. 481-99.
116. Huser, op. cit., p. 163.
117. Menkoff cité par Huser, op. cit., p. 165.
118. I. Wiegand, "The Surreality of Video", in Video Art. An Anthology, op. cit., pp. 280-82.

CHAPITRE III

LE PROCEDE ALLEGORIQUE ET L'EMBROUILLEMENT DE L'ACTIVITE

DE LECTURE COMME PRATIQUES FEMINISTES HOLISTIQUES

Afin de cerner l'affinité entre le féminisme actuel et les vidéogrammes répertoriés, il s'avère utile de se référer aux caractéristiques du féminisme holistique identifiées plus haut et de les confronter aux stratégies de communication élaborées par les vidéastes. L'intérêt de cette confrontation réside essentiellement dans la mise en situation socio-historique qu'elle permet, sans laquelle une oeuvre qui s'inscrit à la fois contre et en dehors de l'idéologie n'a pas de sens. Pour cette fin, nous reprendrons les cinq analogies établies plus haut entre le féminisme actuel et la physique quantique afin de déterminer s'il est possible de retracer dans les vidéogrammes des positions théoriques similaires à celles adoptées par les tenant-e-s de la physique des quanta.

A. Théorie quantique de Planck liée au concept de l'observation participatoire

Dans notre étude des rapports entre le féminisme et la physique quantique, nous avons pu identifier une première prise de conscience féministe correspondant aux prémisses de la théorie de Planck: la dénonciation du naturel comme culturel. Cette prise de conscience se situe à la base de la lutte menée par les féministes pour discontinuer les normes patriarcales.

C'est par l'entremise d'une juxtaposition dialectique que les vidéogrammes Public Stories (Denise Hammond), Mmm... (Anne Ramsden et Colette

Tougas), New Freedom (Anne Ramsden), You Must Remember This (Marshall) et Red Lizzards (Corrine Corry) mettent en évidence le rapport entre le culturel et le naturel. La juxtaposition dialectique permet en fait de révéler le soi-disant féminin comme façonné par le culturel patriarcal.

Lors de l'analyse de Public Stories et de You Must Remember This, nous avons pu observer que la juxtaposition amenait le destinataire à prendre conscience de son statut non seulement de spectateur mais aussi de défenseur de l'idéologie. En expliquant son impossibilité de poursuivre ses confidences devant un public étranger et en quittant l'écran, la jeune femme de Public Stories pointe l'attitude voyeuriste du public. En se levant pour ajuster le zoom de l'objectif, Marshall vient également indiquer la présence du-de la spectateur-trice. Les deux vidéogrammes viennent cependant pointer le destinataire dans sa double nature, comme à la fois partie d'une fiction et partie du réel. En effet, la position perpendiculaire du personnage placé face à la caméra et impliqué dans une fiction met en scène un public fictif. Les propos ou les gestes qui pointent le statut de spectateur du destinataire provoquent autant un dédoublement du public - publics fictif (partie du récit) et réel (présent dans la salle de diffusion) - qu'une superposition de deux publics dans un. Ces gestes et propos révèlent donc le message non apparent de la télévision qui consiste à brouiller la frontière qui sépare la fiction du réel.

On constate ici que la dénonciation du naturel féminin comme culturel s'accompagne d'une deuxième prise de conscience féministe analogue au concept quantique de l'observation participatoire, celle de la constatation du rôle des individus dans la perpétuation des relations d'exploitation-oppression. L'intention de révéler le code patriarcal se présente comme intrinsèquement liée à celle d'impliquer le destinataire dans une réflexion critique, cette dernière implication étant envisagée comme l'unique

possibilité de changement du statu quo.

Les bandes vidéo Momm... et New Freedom associent également la dénonciation du mythe patriarcal à la provocation du commentaire critique chez le public. En s'appropriant l'imagerie et le langage télévisuels, ces productions situent le destinataire dans la position du téléspectateur et, par l'intermédiaire d'une juxtaposition dialectique ultérieure, l'incitent à remettre en cause ou simplement à reconnaître cette position télévisuelle.

Dans notre étude, nous avons pu identifier la stratégie de montage développée par Anne Ramsden. Au mélodrame télévisuel qui met en scène le stéréotype patriarcal de la femme passive, insatisfaite et sans emprise sur le réel, sont juxtaposées des scènes de maquillage ou des présentations de produits de beauté. Par cette juxtaposition, le (télé)destinataire est porté à associer les deux éléments de la juxtaposition - le mélodrame et la cosmétique - et, ce faisant, à identifier le facteur qui les lie, c'est-à-dire la représentation de la femme modulée par deux industries - l'industrie télévisuelle et celle de la cosmétique - parties d'un même contexte socio-culturel patriarcal.

Implicitement, cette indication du patriarcat comme système sous-tendant les stéréotypes féminins effectue une seconde désignation, celle de l'attitude du-de la spectateur-trice face au petit écran. Le destinataire de Momm... et de New Freedom se voit pointer comme téléspectateur qui soutient les stéréotypes patriarcaux. La désignation du code télévisuel implique une désignation du-de la téléspectateur-trice comme partie et comme partisan-e de la Cité patriarcale.

Enfin, si le vidéogramme Red Lizzards révèle le code patriarcal par une juxtaposition dialectique selon laquelle la présentation d'une femme automate est suivie de la présentation de la même femme en position active, il ne met en marche aucun mécanisme apte à impliquer le-la spectateur-trice.

Corrine Corry n'exploite pas de techniques, telles que le montage et le discours perpendiculaire (introduisant un personnage s'adressant directement au public), qui nécessitent la participation critique du destinataire pour mettre en marche la juxtaposition dialectique. Cette dialectique existe uniquement par l'intermédiaire et à l'intérieur du récit. Le comportement du destinataire n'est donc pas mis en déroute et, partant, risque de ne pas mettre en déroute ni les habitudes du-de la spectateur-trice passif-ve, mélangeant fiction et réalité et pris-e dans le drame patriarcal, ni sa place en tant que partie d'une idéologie.

Nous avons pu voir par ailleurs que l'appropriation de l'imagerie et du langage télévisuels sans juxtaposition dialectique telle que pratiquée par Anne Ramsden dans Chance For Love, vise directement le (télé)destinataire. Parce que la seule différence entre l'émission télévisuelle originale et le vidéogramme se situe dans le lieu de diffusion et de visionnement du mélodrame, Chance For Love risque d'échouer dans sa tentative de désignation du code patriarcal. Mais la stratégie élaborée ici consiste précisément à prendre au piège le destinataire afin que, même s'il identifie les stéréotypes de la femme amoureuse insatisfaite et incapable de cerner les facteurs qui pourront lui permettre de vivre un amour non aliénant, ce destinataire entre malgré tout dans le drame. Le vidéogramme exploite une stratégie de mimétisme quasi total afin de souligner notre prédilection, largement influencée par la télévision, à nous rassasier de mélodrames dans lesquels la femme est complètement assujettie.

Joyan Saunders, dans ses sept vidéogrammes, dénonce le langage comme une entité culturelle inapte à traduire le réel. Les énoncés écrits ou oraux et les gestes ont tous en commun un contenu qui relate des expériences d'oppression vécues par une femme et une incapacité d'être communiquées. Pris dans un processus de construction-déconstruction-conservation, les gestes demeurent ambigus quant à leur véritable sens - dans The Oac Baby, la femme

regénère-t-elle la vie ou l'élimine-t-elle? - et les énoncés sont complexifiés par le fait qu'ils sont à la fois annulés - soit par la rature (Message Obscured), l'effacement (Mark), la dissimulation (Feed (As In Devour)) ou l'embrouillement (Was Ist Das) - et conservés.

Si le thème central qui relie les productions vidéographiques de Joyan Saunders est celui de l'échec du culturel - du langage et des comportements appris - à rendre le naturel & le réel oppressif des femmes -, ce thème est exploité de façon à "affecter" le spectateur-trice. En effet, afin de démontrer l'inefficacité du code, la vidéaste choisit la stratégie de l'incommunicabilité. L'énoncé ou le geste, comme dans la vie, reste suspendu et s'arrête, incomplet, à mi-chemin dans le but d'inciter le destinataire à le compléter. Puisqu'il y a annulation temporaire d'un informatif en raison de l'élaboration de mécanismes d'embrouillement ou de dissimulation, le destinataire est appelé à reprendre cet informatif incomplet pour devenir destinataire d'un commentaire. On note donc un transfert des positions langagières ou gestuelles par lequel celui-celle à qui on s'adresse devient celui-celle qui adresse.

Mais sur quoi au juste portera le commentaire du-de la spectateur-trice puisqu'il n'existe pour ainsi dire pas de contenu? Sur l'unique propos que le destinataire peut percevoir, c'est-à-dire sur le thème de l'incommunicabilité. A nouveau, comme dans la majorité des vidéogrammes répertoriés de cette étude, nous identifions l'inhérence, voire l'interaction, de deux projets holistiques: la désignation du naturel comme culturel doit s'effectuer par une prise de conscience du destinataire appelé à constater son propre statut culturel soit en tant que partie langagière, soit en tant que partie/partisan de l'idéologie patriarcale.

B. Théorie générale de la relativité d'Einstein liée aux théories du champ unifié de Böhm et de Chew.

Pour plusieurs féministes actuelles, le patriarcat se présente comme un système qui organise la totalité des relations humaines. Nous avons pu observer plus haut que cette prise de conscience sous-tend l'adoption d'une approche systémique du réel proposée par Einstein dans sa théorie de la relativité. Le réel est perçu comme complexe et, par conséquent, comme constitué d'éléments en constantes interaction et interdépendance.

Dans les vidéogrammes dont l'imagerie ou le langage relève de la télévision tels que Public Stories, Mmmm..., New Freedom, Chance For Love et You Must Remember This, l'indication, par le biais du procédé allégorique, du patriarcat comme sous-tendant l'industrie télévisuelle signifie une intention de démontrer la complexité du réel et témoigne de l'adoption d'une approche systémique. Ces bandes vidéo approprient les techniques de standardisation et de simplification typiquement télévisuelles - celles cherchant à sécuriser le-la spectateur-trice et à favoriser un sentiment de familiarité apte à déclencher le processus d'identification qui permet au destinataire de suivre passivement (sans réaction) et émotionnellement (avec gratification) l'émission - elles s'approprient ces techniques de standardisation, donc, dans le but de les mettre en échec et de provoquer un questionnement face à ces techniques.

Par cette appropriation des images et des techniques télévisuelles, Denise Hammond, Anne Ramsden, Colette Tougas et Marshalore visent souligner que le prétendument naturel véhiculé par la culture de masse consiste en une représentation erronée du réel. Par le procédé du montage qu'ils mettent en marche, les vidéogrammes Mmmm... et New Freedom indiquent que le réel est plus complexe que ne le prétend le récit télévisuel, que les gens sont plus variés que ceux des téléromans. En pointant la présence

voyeuriste du destinataire, en le pointant comme (télé)spectateur partisan des messages télévisuels, Public Stories et You Must Remember This révèlent non seulement le contenu standardisé de la télévision mais aussi l'impact de ce contenu sur le destinataire dans sa perception de la réalité, c'est-à-dire l'interaction patriarcat - culture de masse - individu. En indiquant la dynamique des interactions, ces vidéogrammes décrivent la complexité du réel dans lequel rien n'existe isolément. Par cette description, les vidéastes soulignent également l'impossibilité de tracer des vérités absolues puisque chaque individu adopte une perception du réel qui lui est propre et que les composantes de ce réel sont elles-mêmes impliquées dans une dynamique de relativité, d'interaction et d'interdépendance.

Red Lizzards de Corrine Corry souligne, bien que plus timidement, la complexité du réel féminin puisqu'il met en scène une femme dont le comportement actif déroge à l'idéologie. De plus, ce vidéogramme présente la complexité même de l'individu parce qu'il en dévoile sa triple nature : nature culturelle - le stéréotype de la femme automate -, nature potentielle - femme en voie de libération alors qu'elle se fait retirer ses habits oppressifs et qu'elle ingère le rouge de la pomme - et nature future - femme active possiblement libérée. Démontrant une approche pluraliste, Red Lizzards présente ces natures opposées, non pas comme contradictoires, mais comme des étapes d'une évolution.

Enfin, les réalisations de Joyan Saunders se structurent sur la complexité même par le fait qu'elles complexifient l'activité de lecture du destinataire et parce qu'elles désignent le contenu des vidéogrammes comme illusoire. D'une part, déconstruire et conserver un message habituellement féministe souligne l'incommunicabilité des êtres humains et l'échec, voire la récupération, du langage à traduire le vécu et la complexité humaine. D'autre part, le sens "obtu" des vidéogrammes de Joyan Saunders, leur

caractère excessif, corrobore l'échec du langage à communiquer la complexité du réel puisqu'il indique l'essence illusoire (trompeuse) et du récit et des énoncés qui compose ce récit.

C. Théorie de la complémentarité de Bohr

Par analogie à la théorie de la complémentarité de Bohr, notre étude nous a permis de constater un début de coalitions pragmatiques entre féministes de différentes tendances. Cette attitude de coalition se fonde sur l'adoption graduelle d'une pensée pluraliste.

Le pluralisme défendu par les féministes holistiques est clairement identifiable dans l'ensemble des vidéogrammes analysés. Que la révélation du patriarcat s'effectue par le procédé allégorique ou l'embrouillement de l'activité de lecture, les vidéastes ne proposent aucune solution de désaliénation du genre humain, aucune voie de sortie de l'oppression, aucune idéologie pouvant mettre un terme au patriarcat.

Comme nous avons pu le démontrer, les artistes étudiées cherchent à délégitimer les jeux de langage traditionnels qui excluent le destinataire et, par conséquent, remettent en question les énoncés prescriptifs, dénominatifs, spéculatifs et émancipatoires. Pour ces femmes-vidéastes, si l'idéologie patriarcale doit être dévoilée, c'est pour indiquer l'existence oppressante de toute idéologie et la récupération inévitable de propositions "libératrices". Ce qu'il faut, nous disent ces vidéastes, c'est modifier le comportement du destinataire et l'inciter à développer un sens critique apte à identifier l'oppression là où elle se situe, l'idéologie là où elle règne. Il n'y a pas de Sens, de Vérité comme le prétend le patriarcat mais bien des vérités, des solutions, des sens possiblement aussi nombreux qu'il existe d'individus mais toujours compatibles. La défense du pluralisme signifie chez ces artistes, non pas l'acceptation d'esprits de n'importe

quelle orientation, mais l'acceptation d'esprits diversement critiques face à l'oppression humaine, l'acceptation de l'unicité critique face à l'idéologie.

La jonction art-féminisme pratiquée dans les réalisations vidéographiques suggère une voie efficace à ceux et celles qui visent l'intégration art/vie ou art/politique, une voie qui anticipe ce que Benjamin Buchloh identifie comme l'échec de la tentative de subvertir la codification dominante.¹ Conscientes de la possibilité de récupération des œuvres engagées, les vidéastes s'allient temporairement au pouvoir patriarcal en utilisant ses codes (le langage) afin de le mettre à nu.

Si plusieurs documentaires finissent souvent par amortir leur message féministe, c'est précisément parce qu'ils utilisent un vocabulaire et parfois des institutions (telles que Vidéo Femmes, Vidéo Amazone, Réseau Vidé-elle de Femmes, etc.) parallèles au système patriarcal dominant. Les propos féministes étant sensiblement toujours les mêmes (réappropriation du corps, remaniement des institutions, travail égal/salaire égal, la femme battue, la maternité, la surmédication des femmes, etc.), ils se présentent finalement comme linéaires pour le public qui, lui aussi souvent le même, reçoit de l'informatif de plus en plus répétitif.

Pour les vidéastes étudiées, il s'avère indispensable d'utiliser un moyen autre que la communication de l'informatif dans la transmission du féminisme par l'art.

D'ailleurs, comme le souligne Joyan Saunders, cet affirmatif est souvent jugé trop ésotérique par les militant-e-s et trop pragmatique par les institutions artistiques:

My work no longer involves a didactic feminist content (...). This shift in focus entailed a more evocative/associative form of expression, which is to a greater extent intuitively based and is, to my understanding, more directly informed by my individual reality.

Central to that reality is the experience of being a woman in a male supremacist society; my perceptions and responses are, to a degree, shaped by the anguish, bitterness, self hatred and suppressed rage which characterizes that kind of oppressive situation.²

CONCLUSION

Dans notre étude du courant holistique et suite à l'identification de ses cinq caractéristiques, nous avons pu constater que ces caractéristiques faisaient place au projet féministe de remise en question de la pratique classificatoire perçue comme la cause fondamentale de l'oppression des individus. Nous avons alors proposé le terme d'"u-classification" pour désigner ce projet qui consiste à mettre fin à la catégorisation sans la remplacer par une nouvelle forme de classement.

Il s'avère pertinent de terminer cette étude par une hypothèse qui pourra non seulement éclaircir ce concept holistique de l'"u-classification" mais aussi ouvrir d'autres voies d'analyse de l'art féministe. Pour ce faire et pour permettre la confrontation des théories féministes actuelles aux stratégies de communication des vidéastes, nous aborderons, dans un premier temps, les travaux de deux théoriciennes féministes, Luce Irigaray et Nicole Brossard, qui défendent une vision utopique du féminisme pour les utiliser, dans un deuxième temps, comme moyens d'analyse des vidéogrammes répertoriés.

- Luce Irigaray et le modèle vulvaire comme symbole de l'utopie

Dans Ce sexe qui n'en est pas un, Luce Irigaray fait appel à la nécessité de questionner le "fonctionnement de la grammaire des discours psychanalytiques et philosophiques", ses réseaux de métaphores, ses lois syntaxiques, ses silences et sa définition du féminin comme manque ou comme "reproduction inversée du sujet".³ La remise en cause de ces discours ne

viser pas à définir la femme ou à établir une nouvelle théorie de la féminité mais à (re)donner à la femme un lieu, une réalité, une existence.

Selon Irigaray, la femme ne s'éprouve que comme excès, "d'un miroir investi par le 'sujet' (masculin)".⁴ A partir de ce miroir-plan, la femme n'est que l'*alter ego* - le négatif, selon la terminologie de Marisa Zavalloni - du sujet masculin, elle consiste en l'autre inversée.

Excessive, la femme n'est rien en dehors du discours patriarcal:

Irigaray parle de l'*afemme* qui sert de "plan projectif" pour présenter la totalité du système.⁵ Excessive, la femme est désappropriée de son rapport aux autres femmes et à elle-même parce qu'elle n'accède au langage que par les systèmes de représentation patriarcaux.

Dans Passions élémentaires, Luce Irigaray poursuit une démarche similaire à celle, sceptique, de Nietzsche et soutient que la pensée régulatrice de l'être humain, due à sa peur du chaos, est responsable de l'*afemme*.

Au lieu d'alliages toujours en devenir, tu veux des alliances définitives. (...) Tu cadres. Enserres. En terre. Mets au tombeau? (...) Tu fais des lignes, tires des traits, entoures, engrillages, enceintes. Par coupures, tranchantes. (...) Ce qui m'empêche qu'encore je me déploie, n'est-ce pas l'appropriation par toi de ma jouissance? (...) Il a peur de l'illimité de son corps. Il vit dans la peur. Cette peur. (...) Il prétend, phallique, reprendre en son pouvoir l'infini. D'où l'incertitude de son économie. Sa perpétuelle menace de rechute dans l'abîme. De l'informe de son rapport à la mère, il passe à la démesure de son pouvoir mâle. (...) Ton angoisse. Ce sans arrêt. D'où ta lutte contre l'infini. L'origine et la fin, la forme, la figure, le sens et le nom, le propre et le soi... sont tes instruments contre cet insupportable infini.⁶

Selon Irigaray, la femme ne pourra accéder à son imaginaire qu'en traversant le néant qui la désigne et qu'en demeurant dans le non-localisable: elle pourra ainsi assurer la mouvance et empêcher la formation de nouvelles normes susceptibles d'éloigner la femme de son imaginaire:

Seule, je retrouve ma mouvance. Le mouvement est mon habiter. Je n'ai de repos que dans la mobilité. Qui

m'impose un toit, m'épuise. Laisse-moi aller où je ne suis pas encore. (...) Que l'un ne soit pas source de l'autre ni l'autre de l'un. Que deux vies s'embrassent et se fécondent l'une l'autre, sans fin arrêtés en l'un ou l'autre. Ainsi je te vois et tu me vois. Je me vois enfin de te voir dans cette différence qui fait que ton existence est à jamais inappropriable par moi.⁷

Se dessine ici la nécessité de l'utopie, lieu non localisable, non-lieu qui redonne aux êtres humains la possibilité de découvrir leur imaginaire. La communication n'est possible que si l'on abat l'enfermement et le fini, que si la femme adopte ce que Julia Kristeva désigne comme une fonction négative, une activité poétique révolutionnaire, apte à rejeter "tout ce qui est fini, défini, structuré, pouvoir de sens, des états existants de la société".⁸

Comme Luce Irigaray, Julia Kristeva souligne le caractère utopique de l'activité poétique révolutionnaire qui fait appel à un "avenir utopique à partir d'une anamnèse à travers le langage, de ce que la thèse symbolique, structurante, communautaire, refoule".⁹ On identifie ici un rapprochement avec la définition barthésienne de la nouvelle littérature en tant que projet utopique:

Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation: il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire (...) Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet: la Littérature devient l'Utopie de langage".¹⁰ (Les italiques sont de nous)

Chez Irigaray, le lieu utopique est symbolisé par les lèvres vulvaires qui s'auto-affectent continuellement. L'être humain doit se situer, selon la psychanalyste, dans un ouvert qui pourtant ne correspond pas à l'opposé du fermé, sinon l'ouvert risquerait de devenir un nouveau dogmatisme. Se situer dans l'utopie, donc, se localiser à la fois partout et nulle part, afin d'assurer l'échange:

Les lèvres fermées restent ouvertes. Et leur toucher fait passer du dedans au dehors, du dehors au dedans, sans qu'aucune boucle ni bouche jamais n'arrête cet échange. Echange de rien? Ce qui n'est pas sans valeur. A moins de tenir rien l'intérêt de l'ouvert.¹¹

Maintenir le corps en devenir, c'est pour ainsi dire se placer dans l'infini du temps et de l'espace. Sans fin, le présent repousse l'espace-temps. Pour Luce Irigaray, il faut "redonner au temps ce volume, cette épaisseur légère, cette absence de limites assignables qui pourtant n'est pas l'éternité".¹² On identifie ici un rapprochement avec la définition du temps proposée par la politicologue Jeanne Hyvrard pour qui il importe de re-temporaliser le temps de façon à lui rendre sa virginité afin de pouvoir se situer dans un temps antérieur à l'activité classificatoire:

Le temps d'avant le temps
 Le temps d'avant les mots pour retourner le temps
 Le temps...
 D'avant la parole cette séparation
 D'avant les normes ce malentendu
 Le temps d'avant l'ordonnement de la pensée
 (...) ¹³
 Le temps de l'ordre des choses.

Penser l'autre temps est caractéristique du projet atopique par le fait que cette activité vise à se situer au-dessus - et non pas à s'évader - de la durée pour l'orienter. Comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger dans une étude sur l'utopie, l'idéal utopique s'installe dans la "concentration finale des temps".¹⁴

En mettant l'accent sur le multiple, le pluriel et l'infini de la sexualité des femmes, Irigaray confère à sa théorie un caractère non réducteur. La référence aux lèvres est employée dans la conscience de sa limitation. Comme l'a noté Caroline Burke dans une recherche portant sur la pensée irigarayenne, la psychanalyste est une écrivaine destructrice par le fait que le langage qu'elle emploie "apporte avec lui la nécessité de sa propre critique".¹⁵ Le modèle vulvaire découle d'une démarche

d'"u-classification" puisqu'il n'est pas proposé pour contrer le modèle phallique ou pour avancer un nouveau modèle féminin, mais pour redonner à la femme son imaginaire.

- Nicole Brossard et le motif de la spirale comme lieu utopique

Le concept du féminisme en tant qu'utopie revient comme un leitmotiv dans les productions poétiques et théoriques de Nicole Brossard.

Comme point de départ à sa théorie féministe, Brossard définit la femme comme inexistante par le fait que l'héritage culturel du genre humain est exclusivement masculin et parce que l'éducation des femmes à l'intérieur d'institutions (et d'imaginaires) - philosophiques, scientifiques, artistiques, pédagogiques, juridiques, etc. - ne reflètent que la subjectivité mâle:

L'être femme est inexistant en quelque sorte dans l'imaginaire qui gouverne le symbolique et le religieux, et par voie de conséquence le système économique et culturel.¹⁶

Nicole Brossard explique que la réalité - pornographie, viol, sexualité, guerre, domination, exploitation des ressources, etc. - ne constitue en fait qu'une fiction, fiction à laquelle la femme ne réussit pas à s'adapter alors que sa réalité à elle - intérieur de la maison, maternité, prostitution, personne violée, personne battue, etc. - est perçue comme fiction.¹⁷ Le langage utilisé par les femmes demeure étranger. Les femmes parlent, stipule l'écrivaine, "avec un accent".¹⁸

Si Brossard aborde les femmes en tant que fiction, c'est dans le but de les amener à transgresser leur état d'oppression.

Selon l'écrivaine, la femme doit prendre conscience de sa condition de fiction pour ensuite penser son être hors de l'histoire masculine, hors des lieux de soustraction. La femme devra donc se localiser dans un espace-temps abstrait, innocent, dans lequel elle sera sujet - et non objet - de sa propre existence. Le projet de Brossard, comme celui d'Irigaray, consiste en fin de

158.
compte à remonter à un soi utopique, à l'abstraction vitale, afin d'inventer et d'imaginer les diversités féminines: "dans mon univers, l'utopie serait une fiction à partir de laquelle naîtrait le corps générique de celle qui pense".¹⁹ Afin d'aboutir au soi utopique, l'écrivaine soutient la nécessité de fabriquer un espace-temps susceptible d'accueillir la femme, de concevoir un "tracé" dans lequel elle pourra se conquérir et s'inventer.²⁰

La première étape pour accéder au soi utopique est la fabrication du vide, le rejet de la réalité, le saut dans l'imaginaire. Brossard soutient qu'une fois la femme localisée dans le vide, le sentiment de dérive alors ressenti provoquera une "rupture de l'émoi".²¹ Cette rupture aboutit, selon l'écrivaine, à la formation d'une nouvelle logique qui entraînera la femme dans le motif de la spirale, unique tracé susceptible de la mener vers sa propre découverte parce qu'ouvert à l'infini.²²

Brossard parle de la spirale comme "l'ère spatiale des femmes", "le continent femme" qui met et mettra la femme au monde:

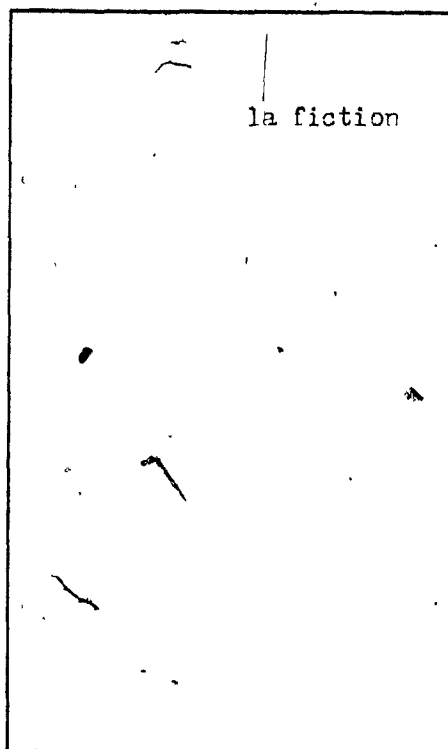
La culture au féminin est une spirale débutant à l'intérieur de la bulle fermée du sens patriarcal, puis le transgressant. Passée la ligne de la transgression, nous sommes dans le non-sens forcées d'inventer, (...) créant ainsi une autre civilisation.²³

Chaque révolution de la spirale est un produit du vide qui fait place à l'ouverture, à la brèche dans le cercle patriarcal du sens, comme "solution de continuité".²⁴ L'écrivaine entrevoit les femmes comme une "spirale d'énergie" dans laquelle il est possible de désirer, de projeter, de dépasser et de se situer utopiquement:

Dans la spirale, il y a le désir, le projet, l'émotion, la vulnérabilité et il y a aussi la projection de notre énergie, mais aussi les cicatrices de ce qui nous a été infligé et c'est pourquoi parfois on revient. (...) La spirale ne rétrécit pas, elle permet de dépasser, de modifier, de transformer et c'est ainsi que se constitue un territoire, un champ qui s'agrandit à l'infini, champ qui n'est pas une forme statique mais dynamique, forme de

la vie, du mouvement, de la concentration.²⁵

Illustrant la fabrication de la spirale qui traverse le sens patriarcal à partir de l'espace fictif des femmes, Nicole Brossard écrit:



26

Cette phrase-schéma de Brossard évoque (volontairement?) le rectangle d'or à partir duquel il est possible de tracer une spirale parfaite, la spirale logarithmique. La construction de cette spirale, dont la propriété principale est l'harmonie de sa courbe en raison de sa capacité d'augmenter indéfiniment par croissance terminale, s'effectue en utilisant les nombres de la suite de Fibonacci comme côtés de carrés. Soit un carré de côté 1 auquel on ajoute successivement un carré de côté 1, un autre de côté 2, puis 3, 5, 8 etc. en tournant régulièrement. L'enroulement régulier des carrés forme le rectangle d'or, en l'occurrence le lieu du soi utopique défini par Brossard (voir schéma -a-). La spirale

empirique mène à la spirale logarithmique lorsqu'on lie différents sommets des carrés. Cette spirale coupe sous le même angle tous les rayons vecteurs (voir schéma -b-).²⁷

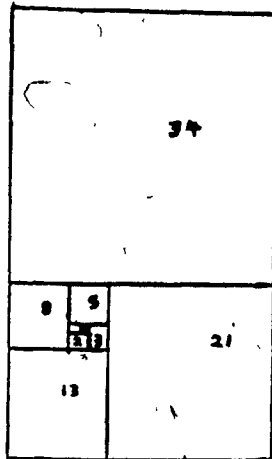


schéma -a-:
rectangle d'or

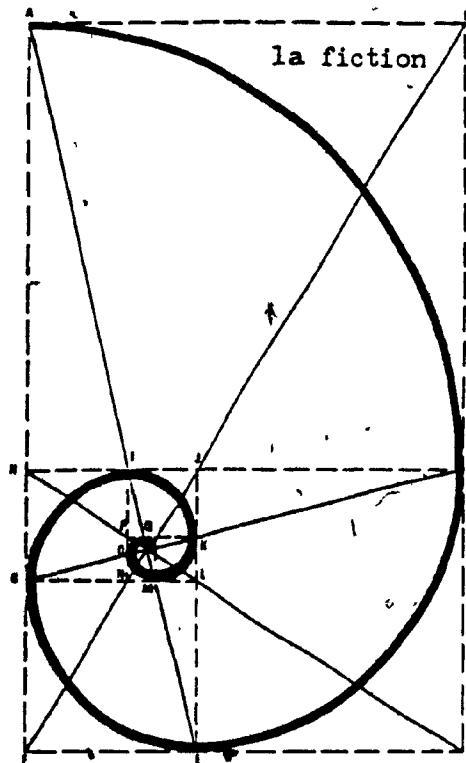


schéma -b-:
spirale logarithmique dans un rectangle d'or

L'écrivaine Michèle Causse désigne Brossard de poétesse de l'utopie par le fait qu'elle vise à obtenir l'inobtenable et à se représenter le non-représentable, c'est-à-dire à localiser celles définies par un état de manque, les absentes.²⁸ L'entreprise de la poétesse est effectivement utopique puisqu'elle vise à conférer au fictif négatif (la femme patriarcale) sa réalité par l'intermédiaire d'un fictif positif (la fiction de soi menant à la prise d'identité de la femme). Nicole Brossard, comme le soutient Causse, veut faire "durer dans l'utopie".²⁹ L'hypothèse se présente ainsi: par l'utopie, la femme aboutira à l'harmonie corps/pensée/langage/société et imaginera sa propre réalité:

j'imaginai quelque chose d'abstrait parcourant la maison, la cuisine, la table, le crayon, un *signe utopique* pouvant servir à décrire la réalité de concert avec tout ce qui se passe dans la tête. Adrienne ne cessait jamais de faire allusion à l'utopie qui brûlait dans tous ses membres. Quelque chose d'abstrait, que je ne pouvais qu'imaginer, s'infiltrait en elle comme pour *mieux l'inciter à la réalité*, comme pour mieux la mettre en contact avec l'odeur des chairs, le froid, le métal bleu.³⁰ (Les italiques sont de nous)

- Précisions sur la notion d'utopie

Que signifie au juste la désignation du féminisme en tant qu'utopie?

Qu'implique une telle définition? Il importe, afin de répondre à ces questions, de se référer à trois ouvrages portant sur l'utopie, "Problèmes de l'utopie" de Claude Gilbert Dubois, Lumière de l'utopie de Bronislaw Baczko et L'utopie ou la crise de l'imaginaire de Jean-Jacques Wunenburger.

Retenons la définition proposée par Wunenburger, définition à partir de laquelle nous pourrions retirer les cinq principales caractéristiques de l'utopie:

La temporalité utopique se définit comme un pro-jet, avancée dans le futur, saut à travers la succession linéaire, court-circuitage de la durée. L'utopiste manifeste son désir de s'installer dans un autre temps, tangentiel à l'avenir, et sa rébellion contre le présent. Il n'y a d'utopie que là où l'on anticipe une autre vie, un ordre qui est d'une certaine manière, hors du temps, agissant comme un aimant qui attire à lui le temps concret pour lui donner un sens. Penser l'autre du temps, un autre temps, n'est donc pas pour l'utopiste nier la durée et s'en évader, mais se situer au-dessus d'elle pour la diriger, l'orienter.³¹

Première caractéristique: l'utopiste n'est pas en mesure de vivre son idéal dans la société dans laquelle il-elle vit. Comme le souligne Wunenburger, l'idéal n'existe qu'en tant que projet, lequel projet se réalisera possiblement dans le futur. Contrairement à l'individu rêveur, l'utopiste ne nie donc pas le présent et ne cherche pas à s'en évader. Sa démarche est la suivante: réagir contre le présent dans ce qu'il possède d'intolérable et d'intolérant. Dubois précise que si ce

présent était tolérable, l'utopie s'en accommoderait et s'il était tolérant, "on chercherait les voies d'une réforme positive".³² Il y a donc remise en question de la rationalité et de la légitimité de l'ordre existant, diagnostique et critique des 'tares sociales et morales. Ainsi, comme le note Wunenburger, même si les référents de l'utopie n'appartiennent pas au présent, cette utopie prend place dans l'ordre des choses:

Sa poétique (de l'utopie) des lieux rêvés mêlent déjà appels et échos du réel. Elle n'est pas un discours de l'an-historique. Loin de discourir de l'irréalité informe, elle organise un monde parallèle, elle l'anime de l'intérieur.³³

Deuxième point, l'utopiste recherche dans un ailleurs "qui n'est jamais tout à fait ailleurs" selon l'expression de Luce Irigaray, un monde meilleur. On identifie ici une façon spécifique de parler de l'avenir qui se différencie d'une part de la divination et de la prophétie puisqu'elle ne cherche pas à découvrir ou à prédire, par des moyens non révélés d'une connaissance naturelle, (magie, astrologie, spiritisme, etc.) et d'autre part de la futurologie, de la prospective et de la science-fiction par le fait qu'elle ne vise pas à dégager des éléments de prévision par un ensemble de recherches ou à déterminer le scientifiquement possible. Travailler pour l'utopie, c'est travailler pour un monde meilleur sans pouvoir prédire si ce monde sera effectivement atteint. La difficulté de déterminer l'étymologie exacte du terme utopie, inventé par Thomas More en 1516, souligne cet aspect inconnu de l'avenir. Il semble que More ait choisi de laisser le terme dans une ambiguïté de sens oscillant entre "eu-topos" signifiant région de bonheur et de perfection et "ou-topos" référant à une région qui n'existe nulle part.³⁴

Troisième point, le temps devient un axe suivant lequel on réinvente, remodèle l'ordre du monde. Pour l'utopiste, le temps consiste en un potentiel qui se compose, comme l'explique Wunenburger, non d'après ce qui est déjà advenu mais "d'après ce que l'on veut faire advenir".³⁵ Bref, l'utopiste prend en main la temporalité comme "l'administration du possible".³⁶

Quatrième point, on assiste à une réorganisation de l'espace. La Cité idéale se situe à des points limites qui marquent à la fois son accessibilité, sa concomitance avec la cité actuelle et son invisibilité.³⁷

Finalement, cinquième point, l'archétype du lieu idéal visé par l'utopiste peut fonctionner comme un stimulant collectif.³⁸ La pratique utopique exerce donc un impact direct sur le présent. Les maux sociaux sont jugés autrement par le fait que, grâce à l'utopie, l'ordre ne présente plus la réalité comme définitive mais plutôt comme la contrepartie de la Cité idéale.³⁹ L'archétype du lieu idéal sert de motivation et peut ainsi animer, superficiellement ou non, des actions socio-politiques. Les recherches utopiques consistent dans ce cas en des modes authentiques de connaissance.

Réaction contre l'ordre intolérable et intolérant de la société, recherche d'une cité meilleure dont il est impossible de prédire l'aboutissement, démarche non évasive qui propose la réorganisation du système actuel afin d'atteindre la Cité idéale, conception du temps comme "administration du possible", toutes ces caractéristiques appartiennent à la lutte féministe holistique.

Dans une étude sur les utopies féministes, Anne K. Mellor explique que l'égalité des sexes préconisée par les féministes est intrinsèquement utopique par le fait qu'une société sans genres n'a jamais existé.⁴⁰ Cette conception selon laquelle une culture au féminin ne peut exister que dans le futur et être pensée aujourd'hui qu'à l'état utopique, rejoint les propositions de la philosophe et écrivaine Françoise Collin:

Nous n'avons pas ce possible modèle historique, cet espace symbolique, ce lieu de retrouvailles,...où nous pourrions retrouver l'objet à l'état pur et nous y ressourcer. (...) La culture au féminin s'articule sur une notion d'avenir, non du passé. C'est dans l'enjeu du présent que nous retrouvons notre archéologie du savoir.⁴¹

La construction, utopique, d'imaginaires féminins s'engage dans un

mouvement vers l'avant puisqu'il n'existe rien derrière. La pensée utopique concrète se distingue du projet abstrait à la fois par le fait qu'elle tente de définir précisément la nature et l'origine du mal social dans le monde et parce qu'elle offre une série de lignes de direction pour le changement social. Ces lignes de direction fonctionnent non seulement comme programme politique pour un changement social immédiat mais aussi comme des impératifs moraux. Ainsi, Collin parle d'un lieu futur au féminin correspondant à un pli sexué à l'intérieur de la culture globale:

Nous devons retrouver dans l'héritage culturel mâle, dit "universel", les traits spécifiquement féminins, donc assumer cet héritage, mais en le détournant au moyen de notre troisième oeil...faire une relecture, une double lecture. Bref, faire un pli dans la culture. Une culture au féminin serait ce pli sexué dedans la culture globale, et non définie seulement en opposition aux caractères de la culture masculine.⁴²

La démarche utopique suggérée par Collin détient un caractère à la fois non dogmatique parce qu'elle ne vise pas à fournir une nouvelle idéologie pour contrer le patriarcat et pragmatique, par opposition à un caractère mythique de retour en arrière vers une société pseudo-matriarcale qui n'aurait peut-être jamais existée. C'est avec ce même pragmatisme que Marie-José Chombard de Lauwe, psycho-sociologue, soutient que "c'est dans la réalité qu'il faut chercher l'utopie du futur".⁴³

L'effet positif de définir le féminisme comme utopie se situe donc à la fois dans le fait que les femmes peuvent se considérer comme étant à l'origine d'un re-nouveau et que ce re-nouveau n'est pas évident ou automatique, c'est-à-dire apte à former un autre dogme, une autre vérité, une autre religion, bref, une nouvelle norme à laquelle les femmes devraient correspondre. Le pluralisme est reconnu et assuré par l'utopie féministe holistique.

- Analyse des vidéogrammes comme véhicules de l'utopie

Si l'écrivaine Nicole Brossard souhaite que la femme se constitue en soi fictif pour définir son identité, c'est dans un espace-temps abstrait, celui de la spirale, que cela doit s'effectuer. Pour Denise Hammond, Anne Ramsden, Marshalore, Corrine Corry et Joyan Saunders qui visent davantage une prise de conscience de la part du destinataire, c'est ce dernier qui devra, par et dans l'espace-temps spiralé, atteindre le soi fictif. Ce sont le va-et-vient entre le signifiant et le signifié déclenché par le procédé allégorique et le va-et-vient entre la constatation de l'illusion de la présence et celle de la réalité d'une présence déclenché par les composantes excessives des vidéogrammes de Joyan Saunders, qui sont spirales.

Il existe un aspect de la spirale qui concerne plus étroitement les réalisations des vidéastes: celui de la dérive. Nicole Brossard souligne que l'écriture spiralée se manifeste chez les femmes qui visent à contrer la culture patriarcale, c'est-à-dire chez celles qui adoptent le comportement de la dérive: "Et lentement cela dérive vers la forme de la spirale", écrit la poétesse.⁴⁴ C'est là, dans l'espace de la spirale découlant de la présence de la dérive, que se situe le public des bandes vidéo répertoriées et, implicitement, la jonction art-féminisme.

Si l'on peut parler d'espace spiralé de dérive, c'est non seulement dû au fait que les réalisations vidéographiques situent le public dans un lieu sans points de repères qui indiqueraient des solutions de désaliénation du genre humain, un lieu sans clôture qui permettrait de conclure, mais également parce que ces réalisations incitent le destinataire à modifier sa position sécurisante, établie, de spectateur.

Notons l'efficacité particulière de Chance For Love d'Anne Ramsden et des vidéogrammes de Joyan Saunders à entretenir l'espace-temps utopique.

Chance For Love s'approprie le langage télévisuel à un point tel qu'il est presque impossible - si ce n'était du transfert du lieu de visionnement - de distinguer l'original du pastiche. Constatant qu'il a été pris au piège par le vidéogramme, le destinataire perçoit la nécessité de modifier les stéréotypes, mais l'absence de procédés dialectiques et de solutions souligne un des aspects fondamentaux de l'utopie: il est impossible de prédire la forme ou l'aboutissement de la cité meilleure.

Quant aux vidéogrammes de Joyan Saunders, le processus de construction-déconstruction-conservation et la mise en évidence de l'excessif vidéographique empêchent le spectateur-trice de s'approprier un sens pour son regard: le rapport du destinataire à la bande vidéo est entièrement bouleversé. Ainsi, lors du visionnement de The Oac Baby, le destinataire prend conscience qu'il se situe dans un lieu utopique constitué ou du contenu (message féministe de régénération) ou du contenant (moniteur, magnétoscope, salle, etc.) ni du contenu (message féministe de régénération nié par le message d'un infanticide) ni du contenant (lorsque le public est pris par le récit).⁴⁵ Lors du visionnement des vidéogrammes de Joyan Saunders, le destinataire est pris dans un système de disjonction inclusive: le narratif et/ou l'anti-narratif, féminisme et/ou patriarcat. Louis Marin parle dans ce cas d'une "utopie du site de vision du regardeur" qui fait vivre au destinataire l'infini du sens.⁴⁶

On identifie une affinité entre les projets de Nicole Brossard, de Luce Irigaray et des vidéastes. Comme les deux théoriciennes, les artistes veulent faire "durer dans l'utopie".⁴⁷ C'est par l'utopie que la femme aboutira à l'harmonie corps/pensée/langage/société pour imaginer sa propre réalité et, que le public des vidéogrammes répertoriés, confronté à l'espace-temps utopique décrit plus haut, cernera les modalités qui mèneront à cette harmonie: la pratique "u-classificatoire". Comme la femme chez Nicole

Brossard, le-la spectateur-trice pourra imaginer la réalité féminine:

ajoute aussi que l'expérience infligée au corps des femmes incite à la réalité _____ ce silence prolongé mais trace évidente de la spirale en situation, contemporaine et radicale. ça couve quelque part en ce siècle: de la pensée ou du dérisoire de l'espèce. *L'espèce de femme* arrive en montrant le bout du sein comme pour signifier le commencement d'un cycle. que personne ne bouge en cet instant tout peut vertige devenir virtuelle.⁴⁸

Parler d'utopie dans les propos vidéographiques, c'est donc cerner, d'une part, le discours "u-classificatoire" des vidéastes et, d'autre part, l'expérimentation du public qui se situe dans l'espace-temps spiralé de la dérive. Cette expérience de l'utopie par le public s'identifie par le type de (ré)action que les bandes vidéo déclenchent chez le-la spectateur-trice. Par la juxtaposition dialectique ou par l'embrouillement de l'activité de lecture, les réalisations vidéographiques provoquent une distanciation public-récit qui, d'une part, amène le récit - l'oppression des femmes - à la dérive puisque ce dernier est appelé à tourner à vide soit par le montage, soit par le discours perpendiculaire, soit par le processus construction-déconstruction-conservation, soit par l'excessif et, d'autre part, amène également le public à la dérive en le transformant en destinataire d'une seconde phrase: celle questionnant son appartenance au code patriarcal.

Le destinataire initial, celui qui attend de l'informatif sur le féminisme, devient destinateur d'une phrase au second degré, le commentaire, portant sur la façon dont il a réagi par rapport au lieu d'utopie dans lequel il s'est trouvé.⁴⁹ On identifie ici une caractéristique de l'art postmoderne selon laquelle le rôle passif traditionnel du public est substitué par le rôle actif, en l'occurrence un rôle actif féministe, lui permettant de décider et de définir lui-même l'expérience qu'il vient de vivre. Comme le souligne Kenneth Baker, c'est l'acte de réflexion qui est déclenché par

l'oeuvre postmoderne:

In saying that what we should do with works of art is think about them through, I mean to suggest that we can use works of art (...) to remind ourselves that our thinking is an activity (...). We need proofs and reminders of this fact because it is everywhere denied both by our forms of social life and the everyday idioms we use to report what we see happening (...). I want to suggest that thinking is (potentially) an activity within that 'virtual' dimension I've described as the world's permeability to language. Thinking through works of art that are attuned to that 'virtual' dimension (...) is one way to acquire a sense of their realities as spheres of potential activity.⁵⁰

En créant un transfert de positions langagières qui permet le commentaire chez le-la spectateur-trice, les vidéogrammes féministes analysés déclenchent une réflexion chez le destinataire qui n'est plus linéaire comme dans la communication patriarcale, mais spiralee par le fait qu'elle "se prolonge dans toutes sortes de directions".⁵¹

Notes

1. Buchloh, "Parody And Appropriation In Francis Picabia, Pop And Sigmar Polke", loc. cit.
2. J. Saunders, Art et féminisme, Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars-2 mai 1982, p. 136.
3. L. Irigaray, Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 73.

L'écrivaine France Théoret parle de l'enfermement de la femme dans le miroir: "Elle est entrée vivante dans le miroir et n'en est pas revenue". Voir F. Théoret, "Feu de langues", in Les stratégies du réel/The story so far 6, Montréal, La nouvelle barre du jour, 1979, pp. 196-217.

Pour de brefs compte rendus des publications de Luce Irigaray, voir Lamy et A. Roy, "Nietzsche, Marx, Freud et les femmes", Spirale (12), octobre 1981, p. 3; Lamy, "Luce Irigaray: passions d'une femme", Le Devoir, 1er mai 1982, p. 24 et R. Payant, "Une limite à construire", Spirale (35), juin 1983, p. 10.

4. Irigaray, op. cit., p. 29.
5. Ibid., p. 107: "En dehors de ce volume déjà circonscrit par la signification articulée dans le discours (du père) rien n'est: l'afemme. Zone de silence".
6. Irigaray, Passions élémentaires, Paris, Editions de Minuit, 1982, pp. 28-29, 43, 64-65 et 87. Dans la même optique, Jeanne Hyvrard soutient que la lutte pour une modification des catégories mentales remet en cause les habitudes de refoulement: "Toute cette société a été construite sur le refoulement du mode fusionnel et symbiotique. Et de ce refoulement est né le malheur et le silence des catégories (...) les femmes, les fous et les pays prétendument sous-développés. A l'occasion de la crise mondiale, sociale, culturelle qui est en train de se produire, on est en train à nouveau de s'interroger sur cet univers refoulé et je pense qu'il va remonter à la surface et que ça va changer pas mal l'ordre culturel dans lequel nous vivons". Voir une entrevue avec Jeanne Hyvrard par F. Théoret, "Elle n'est pas noire, ni antillaise", Spirale (27), septembre 1982, p. 15. Voir également Roy, "Le corps à corps avec la mort", Le Devoir, 29 mai 1982, p. 19. Les deux articles portent sur un ouvrage de J. Hyvrard, Le corps défunt de la comédie. Traité d'économie, Paris, Editions du Seuil, coll. "Fiction et Cie", 1982.
7. Ibid., pp. 30, 33 et 74-75.
8. X. Gauthier, "Lutte des femmes", Tel Quel (62), été 1974, p. 100. L'article contient une entrevue avec J. Kristeva. Voir également

8. (suite)

- A.R. Jones, "Writing The Body: Toward An Understanding Of L'Ecriture Féminine", Feminist Studies, 17 (2), été 1981, pp. 247- 65. L'auteure définit la fonction poétique comme le lieu même où se détruit et se renouvelle le code social. Voir également A. Jardine "Introduction to J. Kristeva's Women's Time". Signs, 7(1), automne 1981, pp. 5-12.
9. J. Kristeva, "D'une identité à l'autre (le sujet du 'langage poétique')", Tel Quel (62), été 1975, p. 17.
10. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1953, et 1972, pp. 64-65. Voir également du même auteur, "De l'oeuvre au texte", Revue d'esthétique (24), pp. 225-32. Dans cet article, Barthes propose le plaisir comme dernière approche du texte, le plaisir étant lié à la notion de jeu et de jouissance par opposition à celle de consommation. Le texte qui provoque le plaisir/jouissance adopte, selon l'auteur, un caractère utopique: "Le texte, lui, est lié à la jouissance, c'est-à-dire au plaisir sans séparation. Ordre du signifiant, le texte participe à sa manière d'une utopie sociale". (p. 232)
11. Ibid., p. 77. Il importe de noter que la notion d'utopie a également été retenue par l'anthropologue Jean Rouch qui souligne qu'une reconnaissance de la pluralité dans le monde - reconnaissance qui implique une intention de dé-hiérarchisation - appartient au domaine de l'utopie: "l'American way of life, le russian way of life, le french way of life ça ne veut rien dire, que la seule solution c'est la pluralité. C'est la différence c'est ça qui rend le monde fascinant c'est à ça que je travaille, je travaille pour l'an 2000, pour l'utopie". Voir N. Petrowski, "Jean Rouch et l'anthropologie partagée", Le Devoir, 22 mai 1982, p. 31.
12. Irigaray, Passions élémentaires, op. cit., p. 88.
13. J. Hyvrard, Les doigts du figuier, citée par E. Voldeng, "La poésie contemporaine d'inspiration féministe", Dérivés (22), p. 10.
14. J.-J. Wunenburger, L'utopie ou la crise de l'imaginaire, Paris, Editions Universitaires, 1979, pp. 67-68.
15. C. Burke, "Irigaray Through The Looking Glass", Feminist Studies, 7(2), été 1981, pp. 288-306. L'auteure soutient que les écrits de Jacques Derrida et de L. Irigaray partagent des concepts sexuels qui sont opposition à la figure du phallus et qui résistent à la possibilité d'être envisagés comme des nouveaux concepts-clé. Selon C. Burke, les lecteurs-trices des ouvrages de ces deux auteur-e-s sont appelé-e-s à ne croire que temporairement aux fables et à les laisser aller une fois qu'elles sont devenues trop utiles. D'après l'écrivaine Louise Dupré, l'activité destructrice correspond à un acte critique excessif qui échappe à la récupération: "une pratique de l'excès et des marges qui ne se laisse pas récupérer par les institutions, capable de trouver ses propres lieux de pensée et d'action". Voir L. Dupré, "Quelques réflexions civiles", La nouvelle barre du jour (130-131), octobre 1983, pp. 147-48.

16. Brossard, "De radical à intégrales", in L'émergence d'une culture au féminin: perspectives transculturelles et interdisciplinaires, colloque organisé par le département de psychologie, Université de Montréal, Montréal, tenu du 14 au 16 avril 1982 et J. Royer, "Nicole Brossard. La tentative du roman", Le Devoir, 30 octobre 1982, pp. 17-18. Soulignons ici que dans un de ses écrits, l'auteure cite un passage de The dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics (1979) de Gary Zukav, indiquant par là la proximité de sa philosophie avec les théories de la physique quantique. Voir Brossard, "Savoir se synchroniser", Le Devoir, 17 avril 1982, p. IV. Voir également Brossard, Picture Theory, Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1982, où l'auteure définit la réalité comme un écosystème et réfère, comme Robin Morgan, à "l'espoir en l'hologramme".
17. Brossard, "L'épreuve de la modernité", La nouvelle barre du jour (90-91), mai 1980, pp. 67-68. Voir également Brossard et S. Triton, "Rencontre avec Nicole Brossard", Vlasta (1), printemps 1983, pp. 32-39.
18. F. Guénette, "Les faux plis de la culture", La Vie en rose, juin-juillet 1982, p. 60. Dans cet article, F. Guénette fait un compte rendu du colloque L'émergence d'une culture au féminin: perspectives transculturelles et interdisciplinaires. Dans ce colloque préparé par Marisa Zavalloni et Nicole Brossard, on retrouvait, entre autres, Mary Daly, Jessi Bernard, Michèle Causse, Louki Bersianik, Françoise Collin, Danielle Lafontaine, Marie-Josée Chombart de Lauwe. Ces femmes issues de différentes disciplines se sont rassemblées afin de discuter de la condition actuelle des femmes et de la forme que prendrait une culture au féminin. Pour un deuxième bilan, voir A. Ferretti, "L'émergence d'une culture au féminin?", Le Devoir, 24 avril 1982, pp. 17-18.
19. Brossard, Picture Theory, op. cit., p. 165.
20. Brossard, "De radical à intégrales", loc. cit.
21. Brossard, Amantes, Montréal, Les Quinze Editeur, 1980, p. 17. L'auteure ajoute: "le vide fait poser toute la question des systèmes d'accès. Le vide c'est avide comme pour y mettre un terme: le retentissement".
22. Brossard, "De radical à intégrales", loc. cit.. Sur l'écriture en mouvement spiralé conçue comme pratique féministe, voir Y. Villemaire, La Vie en prose, Montréal, Editions Les Herbes Rouges, 1980, et les livres édités par la collection "Prose Sélavy" des Editions de la pleine lune.
23. Brossard citée par Guénette, loc. cit.. Voir également Brossard, "Les surfaces", La nouvelle barre du jour (81), septembre 1979, pp. 70-80 où l'écrivaine précise que le corps de la femme engagé dans la spirale consiste en une manière d'être par laquelle la femme interroge les valeurs patriarcales: "ce corps est une mutation gravitant, dans la spirale de la forme des femmes exploréennes. Ce corps au matin levé s'embrace à la pensée que la pensée prend FORME en questionnant la forme des valeurs - fétiche du patriarcat". (p. 79).

24. Brossard, "L'épreuve de la modernité", op. cit., pp. 62-63.
25. Brossard et Triton, op. cit., p. 37.
26. Brossard, Le sens apparent, Paris, Flammarion, 1980, p. 67.
L'écrivaine Yolande Villemaire parle également de la femme qui se déplace dans le lieu de la fiction vers une rupture du sens patriarcal: "et se meuve fictive
(le féminin se détecte à l'adjectif)
dilatée de sens (...)
plurielle
aux abords d'une rupture".
Voir Villemaire, "Machine-t-elle", Les herbes rouges (22), juillet 1974, n.p.
27. Pour plus de détails concernant la construction de la spirale logarithmique à partir du rectangle d'or, voir A. Waruefel, Les nombres et leurs mystères, Paris, Editions du Seuil, 1961, pp. 67-103.
28. M. Causse, "Le monde comme volonté et comme représentation", in L'émergence d'une culture au féminin: perspectives transculturelles et interdisciplinaires, loc. cit.
29. Brossard, Amantes, op. cit., p. 46.
30. Brossard, Le sens apparent, op. cit., p. 72.
31. Wunenburger, op. cit., p. 67. R
32. C.G. Dubois, "Problèmes de l'utopie", Archives des lettres modernes, IV (85), 1968, p. 12.
33. Wunenburger, op. cit., pp. 65-66.
34. B. Baczko, Lumière de l'utopie, Paris, Payot, coll. "Critique de la politique", 1978, p. 20.
35. Wunenburger, op. cit., p. 68.
36. Idem.
37. Ibid., p. 61.
38. Ibid., p. 70.
39. Baczko, op. cit., p. 19.
40. A. K. Mellor, "On feminist utopias", Women's Studies, 9(3), 1982, pp. 241-62. Selon l'auteure, la pensée féministe qui vise à analyser et à éliminer la discrimination positionne inévitablement un monde alternatif libre de genre qui présentement n'existe pas mais qui est néanmoins possible dans un espace-temps historique. De plus, Mellor souligne que les théories féministes utopiques élaborent des critiques concrètes de la société patriarcale.

41. F. Collin citée par Guénette, op. cit., p. 59. Voir également Ferretti, "Françoise Collin: un nouveau pli dans la culture", Le Devoir, 1er mai 1982, p. 25.
42. Guénette, op. cit., p. 60.
43. M.-J. Chombart de Lauwe citée par Guénette, loc. cit.
44. N. Brossard, Le sens apparent, Paris, Flammarion, 1980, p. 58.
45. La définition du lieu utopique a été élaborée à l'intérieur du séminaire sur le postmodernisme donné par René Payant à la session d'hiver de 1982 au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.
46. L. Marin, "L'espace Pollock", Parachute (27), été 1982, p. 15. L'auteur explique que, face à un tableau de Pollock, "le spectateur est en position u-topique: en état de non-lieu sans être en procès de mouvement (...) le spectateur ne peut ni ne doit rechercher la bonne distance à laquelle en un point de vue, il pourrait comprendre l'oeuvre comme système symbolique clos". Marin fait référence ici au caractère "all over" des toiles de Pollock qui, ainsi, ne privilégient pas de point de vue. Référence au tableau sans hiérarchie donc, dénué d'énoncé ou d'image prescriptive.
47. Brossard, Amantes, Montréal, Les Quinze Editeur, 1980, p. 46.
48. Ibid., p. 90.
49. Sur la transformation du destinataire en destinatrice, voir note 20.
50. Baker, op. cit., pp. 50-51.
51. N. Petrowski, "L'ordinatrice pas ordinaire", Le Devoir, 4 juin 1983, p. 31. L'auteure définit ainsi la pensée de l'ordinatrice Louise Guay qui se désigne comme artiste féministe.

Il est intéressant de souligner ici une étude menée par Noëmi Blumenkranz-Onimus sur la présence de la spirale en art moderne, étude signalant que la forme spiralee a maintes fois été associée au thème de la révolution et à l'objectif de faire participer le-la spectateur-trice à l'expérience esthétique. Voir N. Blumenkranz-Onimus. "La Spirale. Thème Lyrique Dans L'Art Moderne", Revue d'esthétique (24), 1971, pp. 293-310. L'auteur soulève l'exemple du futuriste Umberto Boccioni dont la sculpture Développement d'une bouteille dans l'espace (1912) exploite la forme spiralee. L'artiste note à propos de cette oeuvre que la spirale permet de nouveaux rapports entre le-la créateur-trice et le destinataire:

une construction à base de spirale crée devant le spectateur une continuité de formes qui lui permet de suivre, à travers la Forme-Force qui caractérise une forme réelle, une nouvelle ligne fermée qui détermine le corps dans ses mouvements matériels. (p. 299).

51. (suite)

De même, quelques artistes cinétiques, tels que Soto et Antonio Asis croient en la possibilité de transformer le-la spectateur-trice par l'intermédiaire de miroitements déclenchés par une spirale représentée picturalement. (pp. 304-305)
 Dans Spirales en vibration d'Asis, le-la spectateur-trice crée, par un mouvement de la main, des jeux de chatouillements et des formes fleurales diverses, ce qui démontre la possibilité du destinataire de participer à la création artistique. Chez Soto, Deux spirales dont l'une est transparente intègre le temps réel dans l'oeuvre par le fait que la spirale n'est lisible que dans une notion de durée. Cette dernière démarche indique une utilisation de la spirale comme traduisant le devenir du monde. (p. 305).

Enfin soulignons également le projet pour le Monument de la Troisième Internationale dessiné par Vladimir Tatlin en 1919 et le projet de George Yakoulov conçu en 1923 pour le Monument aux vingt-six commissaires de Bakou. Ces deux derniers artistes ont tous deux adopté la construction spiralée selon une conscience politiquement révolutionnaire. C'est selon cette conscience que Yakoulov soutient que "par absence de statisme, par l'équilibre rompue, par la continuité de sa progression ou par sa verticalité", la spirale peut "traduire la hauteur et l'ampleur de l'envolée révolutionnaire". (p. 309)

En introduisant une localisation utopique qui déclenche une réflexion spiralée chez le-la spectateur-trice, les vidéastes se situent dans une certaine tradition artistique dans laquelle des créateurs-trices ont exploité la forme spiralée comme mécanisme en rupture avec l'idéologie et comme symbole évolutif.

Notes biographiques: artistes

CORRY, Corrine

*NEE: 1948⁸ (Toronto)

ETUDES: Vancouver School of Art, Vancouver City College, Vancouver, C.-B., 1968-72; Simon Fraser University, University of British Columbia, Vancouver, C.-B. (B.F.A.), 1982; université Concordia, Montréal (M.F.A.), 1982

ESPOSITIONS INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES:

1984 "TV Dinner" avec David Dorrance. Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta (performance ou installation vidéo)

"Red Lizzards", Struts Gallery, Sackville, N.-B. (vidéo)

1982 "Three Hunters", université Concordia, Montréal (performance ou installation vidéo)

"Semaine de la vidéo féministe québécoise", Musée d'art contemporain/ Cinéma Parallèle, Montréal (vidéo).

"Red Lizzards", Galerie Véhicule, Montréal (vidéo)

1981 "Mirror Pieces", Cairn, Paris, France (vidéo)

"Mirror Pieces", La Chambre blanche, Québec (vidéo)

"Three Hunters", The Banff Centre, Banff, Alberta (performance)

"Shoe Piece", La Chambre blanche, Québec (performance)

"Shoe Piece", Weisman Gallery, université Concordia, Montréal (performance)

1980 "Tea Party", Cable 10 Special, Vancouver, C.-B. (vidéo)

"Shoe Piece", et "Graduation", Open Space Gallery, Victoria, C.-B. (vidéo)

"Shoe Piece" et "Graduation", SFU Workshop, Vancouver, C.-B. (performance)

"Shoe Piece" et "Graduation", AMS Gallery, University of British Columbia, Vancouver, C.-B. (performance)

"Shoe Piece", Centre For The Arts, Simon Fraser University, Vancouver, C.-B. (performance)

1979 "One Minute Commercial", TBA-TV, Cable 10, Vancouver, C.-B. (vidéo)

"Transplant", The Gina Show, Cable 10, Vancouver, C.-B. (vidéo)

"Dowry", TBA-TV, Cable 10, Vancouver, C.-B. (vidéo)

"Promo", TBA-TV, Cable 10, Vancouver, C.-B. (vidéo)

"Dress Rehearsal", TBA-TV, Cable 10, Vancouver, C.-B. (vidéo)

"Seven Minutes", Mondo Arte Cabaret, Living Art Performance Festival, Vancouver, C.-B. (performance)

"Dress Rehearsal", Armoury, University of British Columbia, Vancouver, C.-B. (performance)

1978 "Memory Piece", AMS Gallery, University of British Columbia, Vancouver, C.-B. (performance)

VIDEOGRAPHIE:

- 1981 Red Lizzards, 3/4", coul., 17mn
- 1980 Mirror Pieces, 1/2", n/b, 8mn
Tea Party, 3/4", coul., 18mn
- 1979 One Minute Commercial, 3/4", coul., 1mn
Transplant, 3/4", coul., 3mn
Dowry, 3/4", coul., 19mn
Promo, 1/2", n/b, transférée en 3/4", coul., 1mn
Dress Rehearsal, 3/4", coul., 27,25mn

* * *

HAMMOND, Denise

NEE: 1952 (citoyenne canadienne)

ETUDES: York University, Toronto (Honours B.F.A.), 1977; université
 Concordia, Montréal (scolarité, M.F.A.), 1982

EXPOSITIONS COLLECTIVES:

- 1983 "Situations Vidéo", Cairn, Paris, France
- 1982 "OKanada", Kunstakademie, Berlin, Allemagne de l'Ouest
 -83
- 1982 "Semaine de la vidéo féministe québécoise", Musée d'art contemporain/
 Cinéma Parallèle, Montréal
- 1981 "Graduate Student Exhibition", Wiseman Gallery, université Concordia,
 Montréal
- 1979 "Group Drawing Show", A.C.T. Gallery, Toronto
- 1977 "Group Drawing and Print Show", Cantinetta Gallery, Toronto
- 1976 "Spring Show", Agnes Etherington Gallery, Queen's University, Kingston
- 1975 "International Women's Year Show", Office national du film, Ottawa

VIDEOGRAPHIE:

- 1980 Public Stories, 1/2", n/b, 26mn

* * *

MARSHALORE

NEE: 1946 (Etats-Unis)

ETUDES: Art Students' League, New York (musique et son), 1965;
études avec Tambimuttu, Lyrebird Press, New York (graphisme,
illustration, édition), 1966-67; études avec le pianiste
compositeur John Plant, Montréal (chant), 1971-74

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES:

- 1982 "Semaine de la vidéo féministe québécoise", Musée d'art contemporain/
Cinéma Parallèle, Montréal (vidéo)
- 1981 Open Space, Victoria, C.-B. (vidéo et conférence)
- 1980 "5th International Video Exhibition", Washington, E.-U. (vidéo)
Franklin Furnace, New York (installation sonore)
Teatr Studio, Varsovie, Pologne (vidéo)
- 1979 Bim Huis, Amsterdam, Hollande (performance sonore avec Roel v.d. Weide)
De Appel, Amsterdam, Hollande (performance et vidéo)
- 1978 "Vis-à-vis", Canadian Shadow Players, Musée des beaux-arts de
Montréal, Montréal (performance)
- 1976 "Actions/voix", concept d'Yves Bouliane, Musée des beaux-arts de
Montréal, Montréal (performance)
Galerie Média, Montréal (musique improvisée avec Robert Leriche
et Yves Bouliane)
A Space, Toronto (spectacles multi-médias)
Galerie Véhicule, Montréal (spectacles multi-médias)
Western Front, Vancouver, C.-B. (opéra d'ombres avec Lux Players)

VIDEOGRAPHIE:

- 1981 Dutch Light Textual Actions, 3/4", coul., 22mn
- 1980 Trop(e)isme, 3/4", coul., 14,5mn
Invasion of Neighbouring Spaces, 3/4", coul., 26mn
- 1979 Orpheus in the Nether Land, 3/4", coul., 18mn
- 1979 You Must Remember This, 3/4", coul., 26,5mn
-78
- 1978 ...another state of Marshalore, 3/4", coul., 18mn
- 1977 Ruelle en perspective, 1/2", coul., 13mn
Vers le capitalisme, 1/2", coul., 14mn
Street Actions, 1/2", n/b, 7mn
Janet Sees Herself, 1/2", n/b, 13mn
- 1976 Morpheus/Metamorphose/Rigor Mortis, 1/2", n/b, 22mn
An Existential Definition of Religion Canada, 1/2", n/b, 26mn

- 1976 Ritual Contrast, 1/2", n/b, 12mn
Vancouver Lift, 1/2", n/b, 12mn
- 1975 Un'Ode per un concettualismo italiano, 1/2", n/b, 22mn

* * *

RAMSDEN, Anne

NEE: 1952

ETUDES: Queen's University, Kingston, Ontario (B.A.), 1973; Nova Scotia
 College of Art and Design, N.E. (B.F.A.), 1977; université
 Concordia, Montréal (M.F.A.), 1980

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES:

- 1984 "Verifications", Optica, Montréal
- 1983 "Appearing", Mount Saint-Vincent University Art Gallery, Halifax, N.E.
 "Video the Accessible Art", Krannert Art Museum, Champagne
 "Common Objects - Different Modes", The Photographer's Gallery,
 Saskatoon, Sask. et Eye Level Gallery, Halifax, N.E.
 "New Narrative", The Museum of Modern Art, New York
 "Kunstler Aus Kanada", Kunstlerhaus, Stuttgart, Allemagne de l'Ouest
 "Festival international du cinéma", Lyons, France
 "12e Festival international du nouveau cinéma", Montréal
- 1982 "OKanada", Berlin Kunstakademie, Berlin, Allemagne de l'Ouest
 "1ère manifestation internationale de vidéo", Montbéliard, France
 "Evénement vidéo", La Chambre blanche, Québec
 "Vidéo Véhicule", Galerie Véhicule, Montréal
 "Semaine de la vidéo féministe québécoise", Musée d'art contemporain/
 Cinéma Parallèle, Montréal
- 1981 "10e Festival international du nouveau cinéma", Montréal

VIDEOGRAPHIE:

- 1984 (en réalisation) Manufactured Romance - Part Three: Qué Sera
 titre temporaire)
- 1983 Manufactured Romance - Part Two: Beauty, Passion and Power, 3/4",
 coul., 20mn
- 1982 Manufactured Romance - Part One: Chance For Love, 3/4", coul., 30mn
- 1981 New Freedom, 3/4", coul., 13mn
Mannequin, en collaboration avec Colette Tougas, 3/4", coul., 21mn
Our Mission, 3/4", coul., 9mn

* * *

SAUNDERS, Joyan

NEE: 1954 (Terre-Neuve)

ETUDES: University of Western Ontario, London, Ontario (B.F.A.), 1980;
université Concordia, Montréal (programme, M.F.A.), 1980-81;
University of California, San Diego, La Jolla, Californie
(programme, M.F.A.), 1981-83

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (PHOTOGRAPHIE):

1984 CEPA Gallery, Buffalo, New York
Optica, Montréal
"Prescriptives", Eye Level Gallery, Halifax, N.-E.

1983 "Video/Photo Tableaux", Mandeville Annex Gallery, UCSD,
La Jolla, Californie

1981 Forest City Gallery, London, Ontario

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES:

1984 "Ottawa International Festival of Video Art", ateliers et diffusion
vidéo, Ottawa, St. John's, Halifax, Montréal, Winnipeg, Calgary,
Vancouver (vidéo)

"Prescriptives", Eye Level Gallery, Halifax, N.-E. (vidéo)

"Situation Photography: Ten Artists", San Diego State University,
Californie et Indiana University, Purdue, Indiana (photo)

1983 "Appearing", Mount Saint-Vincent University Gallery, Halifax,
N.-E. (vidéo et photo)

"Ottawa International Festival of Video Art", Saw Gallery,
Ottawa (vidéo)

"Video Roma", département des affaires culturelles, Rome, Italie (vidéo)
Mandeville Annex Gallery, UCSD, La Jolla, Californie (vidéo)

1982 "Festival of Festivals", 7e festival international du film,
Toronto (vidéo)

"Festival '82", Video Inn, Robson Square Media Center, Vancouver,
C.-B. (vidéo)

"Semaine de la vidéo féministe québécoise", Musée d'art contemporain/
Cinéma Parallèle, Montréal (vidéo)

Gallery Film/Video, Minneapolis College of Art Design, Minneapolis,
Minnesota (vidéo)

"New Canadian Photography", Centre for Canadian Photography,
Toronto (photo)

"Art et féminisme", Musée d'art contemporain, Montréal (photo)

1981 "Points de Vues", La Chambre blanche, Québec (vidéo)

1979 "Women's Bookworks", Galerie Powerhouse, Montréal/A Space,
-80 Toronto/Nickel Art Museum, Calgary, Alberta/Artists Gallery,
Vancouver, C.-B./Open Space, Victoria, C.-B./McIntosh Gallery,
London, Ontario/Eye Level Gallery, Halifax, N.-E. (photo)

VIDEOGRAPHIE:

- 1983 Rare 3/4", coul., 3mn
Les Oiseaux Rares, 3/4", coul., 3,5mn
- 1982 Video Tableaux, 3/4", coul., 14,42mn
Pencil Vendor, 3/4", coul., 5,42mn
- 1981 States of Being, 3/4", coul., 4mn
Message Obscured, 3/4", coul., 8mn
Feed (As In Devour), 3/4", coul., 10mn
- 1980 Mark, 3/4", coul., 10mn
Red Roses, 3/4", coul., 12mn
The Oac Baby, 3/4", n/b, 4mn
Three Tongue Tricks, 3/4", coul., 1mn
Untitled, 3/4", n/b, 6,5mn
Untitled (Dry Depilation), 3/4", n/b, 7mn
Was Ist Das, 3/4", coul., 4mn
- 1979 Staying In The Picture, 3/4", n/b, 6,5mn

Bibliographie sommaireA. Manuscripts

Ross (Christine): Entrevue avec Anne Ramsden, Montréal, 4 mai 1983.

_____ : Notes prises dans le cadre du colloque L'émergence d'une culture au féminin: perspectives transculturelles et interdisciplinaires, Montréal, département de psychologie, Université de Montréal, 14-16 avril 1982.

_____ : Notes prises dans le cadre d'un entretien entre Marcel Brisebois et Régine Pernoud à l'émission Rencontres, Montréal, Radio-Canada, 9 novembre 1982.

_____ : Notes prises dans le cadre d'un entretien entre Marcel Brisebois et Jean E. Charon à l'émission Rencontres, Montréal, Radio-Canada, 27 septembre 1983.

B. Imprimés1) Livres et brochures

Baczko (Bronislaw): Lumière de l'utopie, Paris, Payot, coll. "Critique de la politique", 1978.

Baggaley (Jon) et Duck (Steve): Dynamics of Television, Westmead, Farnborough, Hants, Angleterre, Saxon House, 1976.

Barthes (Roland): Le degré zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1953, et 1972.

_____ : Mythologies, Paris, Editions du Seuil, coll. "Points", 1957.

_____ : Éléments de sémiologie, Paris, Gauthier, 1970.

_____ : S/Z, Paris, Editions du Seuil, 1970.

_____ : Le plaisir du texte, Paris, Editions du Seuil, 1973.

_____ et al: Image Music Text, trad. du français par Stephen Heath, New York, Hill and Wang, 1977.

_____ : La chambre claire. Note sur la photographie, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Battock (Gregory), éd.: New Artists' Video, New York, E.P. Dutton, 1978.

Belotti (Elena Gianini): Du côté des petites filles, Paris, Editions des Femmes, 1977.

Benamou (Michel) et Caramello (Charles), éd.: Performance in postmodern culture, Milwaukee, Wisconsin, The Center for Twentieth Century Studio et Coda Press, Inc., 1977.

Bonitzer (Pascal): Le champ aveuglé. Essais sur le cinéma, Paris, Cahiers du Cinéma, et Editions Gallimard, 1982.

Boudot (Pierre): L'ontologie de Nietzsche, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

Bourdieu (Pierre) et Passeron (Jean-Claude): La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement, Paris, Editions de Minuit, 1970.

Brecht (Bertolt): Ecrits sur le théâtre, trad. de l'allemand par Gérald Eudeline, Serge Lamare et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963.

Brisson (Luc): Platon, les mots et les mythes, Paris, Maspéro, 1983.

Brooks (Peter): The Melodramatic Imagination, New Haven, Yale University Press, 1976.

Brossard (Nicole), éd.: Les stratégies du réel/The story so far 6, Montréal, La nouvelle barre du jour, 1979.

_____ : Amantes, Montréal, Les Quinze Editeur, 1980.

_____ : Le sens apparent, Paris, Flammarion, 1980.

_____ : Picture Theory, Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1982.

Cohen (Yolande), éd.: Femmes et politiques, Montréal, Le Jour Editeur, coll. "Idéelles", 1981.

Collectif italien: Etres exploitées, Paris, Editions des femmes, 1974.

Corbeil (Christine), Lazure (Carole), Legault (Gisèle) et Pâquet-Deehy (Ann): L'intervention féministe. L'alternative des femmes au sexisme en thérapie, Montréal, Editions coopératives Albert Saint-Martin, 1983.

Covit (Linda) et Tenhaaf (Nell): Powerhouse, Montréal, Coopérative d'imprimerie Véhicule, n.d.

Davis (Douglas) et Simmons (Allison), éd.: The New Television: A Public/Private Art, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1977.

Didier (Béatrice): L'écriture-femme, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

Dubreuil-Blondin (Nicole): La Fonction critique dans le Pop Art américain, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.

Dumont (Micheline), Jean (Michèle), Lavigne (Marie) et Stoddart (Jennifer): L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, Montréal, Les Quinze Editeur, 1982.

Eaubonne (Françoise d'): Les femmes avant le patriarcat, Paris, Payot, 1976.

Esslin (Martin): The Age of Television, San Francisco, T.W. Freeman and Company, 1982.

Firestone (Shulamith): The Dialectic of Sex, New York, William Morrow, 1970.

Fried (Michael) et al: Minimal Art: A Critical Anthology, New York, Dutton, 1968.

Goethals (Gregor T.): The TV Ritual, Worship at the Video Altar, Boston, Beacon Press, 1981.

Greer (Germaine): La Femme Eunuque, trad. de l'anglais par Laure Casseau, Montréal, Editions DU Jour, 1971.

Groulx (Benoite): Ainsi soit-elle, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1975.

Guyon (Louise), Nadeau (Louise) et Simard (Roxane): "Va te faire soigner, t'es malade!", Montréal, Stanké, 1981.

Hyvrard (Jeanne): Le corps défunt de la comédie. Traité d'économie, Paris, Editions du Seuil, coll. "Fiction et Cie", 1982.

Irigaray (Luce): Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, Editions de Minuit, 1977.

_____ : Amante Marine, Paris, Editions de Minuit, 1980.

_____ : Passions élémentaires, Paris, Editions de Minuit, 1982.

Jacquard (Albert): Moi et les autres, Paris, Editions du Seuil, 1983.

Jauss (Hans Robert): Pour une esthétique de la réception, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Editions Gallimard, 1978.

Korot (Beryl) et Scheider (Ira), éd.: Video Art. An Anthology, New York, Harcourt Brace Jonavonich, 1976.

Kunnas (Tarmo): Nietzsche ou l'esprit de contradiction, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1980.

Lacan (Jacques): Télévision, Paris, Editions du Seuil, 1974.

Lamy (Suzanne): d'elles, Montréal, L'Hexagone, 1979.

Lippard (Lucy R.): Pop Art, New York, Oxford University Press, 1966.

Lyotard (Jean-François): les transformateurs duchamp, Paris, Editions Galilée, 1977.

_____ : La condition postmoderne. Rapport sur le savoir, Paris, Editions de Minuit, coll. "Critique", 1979.

McLuhan (Herbert Marshall): Understanding Media: the extension of man, New York, McGraw-Hill, 1964.

Memmi (Albert): Portrait du colonisé, Montréal, Editions l'Étincelle, 1972.

Michel (Andrée): Le féminisme, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je?", 1980.

- Millett (Kate): La politique du mâle, trad. de l'américain par Elisabeth Gille, Paris, Stock, 1973.
- Mitchell (Juliet): Psychanalyse et féminisme, Paris, Editions des femmes, 1975.
- Morgan (Robin): The Anatomy of Freedom. Feminism, Physics and Global Politics, Garden City, New York, Anchor Press/Doubleday, 1982.
- Murray (Ian) et al.: Transcript from the International Video Art Symposium, Kingston, Ontario, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, 5-7 mars 1979.
- Murray (Michael): The Videotape Book, New York, Taplinger Publishing Company, 1975.
- Newcomb (Horace), éd.: Television: The Critical View, New York, Oxford University Press, 1976.
- O'Leary (Véronique) et Toupin (Louise): Québécoises Deboutte!, Tomes 1 et 2, Montréal, Les Editions du remue-ménage, 1982.
- Olivier (Christiane): Les enfants de Jocaste, Paris, Denoël-Gauthier, 1980.
- Ouellette-Michalska (Madeleine): L'échappée des discours de l'oeil, Montréal, Editions Nouvelle Optique, 1981.
- Parker (Rozsika) et Pollock (Griselda): Old Mistresses. Women, Art And Ideology, New York, Pantheon Books, 1981.
- Pontbriand (Chantal), éd.: Performance Text(e)s & Documents, Montréal, les éditions Parachute, 1981.
- Rayns (Tony), éd.: Fassbinder, Londres, BFI, 1980.
- Rich (Adrienne): Naître d'une femme, Paris, Denoël/Gauthier, 1980.
- Rosnay (Joël de): Les chemins de la vie, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- Sartre (Jean-Paul): Saint Genet, comédien et martyr, Paris, Editions Gallimard, 1952.
- Scarpetta (Guy): Brecht ou le soldat mort, Paris, Bernard Grasset, 1979.
- Warusfel (André): Les nombres et leurs mystères, Paris, Editions du Seuil, 1961.
- Wunenburger (Jean-Jacques): L'utopie ou la crise de l'imaginaire, Paris Editions Universitaires, 1979.
- Zavalloni (Marisa): "Eco-Ecology: The Study of Interaction Between Social and Personal Identity", in Symposium on Identity, Personal and Socio-Cultural, Uppsala, Uppsala University, 23-28 août 1982.
- ii) Catalogues d'expositions d'art
- Arbour (Rose Marie) et al.: Art et féminisme, Montréal, Musée d'art contemporain, 11 mars-2 avril 1982.

Blanchette (Manon), Sherman (Tom) et al.: Un aspect différent de la télévision. - Tom Sherman: Vidéogrammes et écrits, Montréal, Musée d'art contemporain, 4 mars-4 avril 1982.

Gassiot-Talabot (Gérald) et Pradel (Jean-Louis): Mythologies Quotidiennes 2, Paris, ARC 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 28 avril-5 juin, 1977.

Lippard (Lucy R.) et al.: Feministische Kunst Internationaal, Amsterdam, Stedelijk Museum, 29 novembre-31 janvier 1979.

Marshall (Stuart): Recent British Video, Londres, Onlywomen Press, 1983.

Potter (Sally) et al.: About Time. Video, Performance and Installation by 21 Women Artists, Londres, Institute of Contemporary Arts, 30 octobre-9 novembre 1980.

Ross (Christine): Semaine de la vidéo féministe québécoise, Montréal, Musée d'art contemporain/Cinéma Parallèle, 19-25 avril 1975.

_____, Steinberg-Kraut (Elaine) et al.: Actuelles I, Montréal, Air Canada/Place Ville Marie, 21 octobre-12 novembre 1983.

Saint-Martin (Fernande): Art-Femme 75. Exposition de femmes artistes/ An exhibition of woman art, Montréal, Musée d'art contemporain, galerie Powerhouse, centre Saidye Bronfman, YWCA, 3-25 avril 1975.

Zack (Barbara): Woman as viewer, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 26 novembre-14 décembre 1975.

iii) Articles

a) Périodiques

Allen (Jeanne): "The Film Viewer as Consumer", Quarterly Review of Filmic Studies, 5 (4), pp. 481-99.

Alloway (Lawrence): "Women's Art in the '70s", Art in America, 64 (3), mai-juin 1976, pp. 64-72.

Baker (Kenneth): "Breaking the Silence. The Spectator as Speaker", Artforum, XIX (1), septembre 1980, pp. 50-51.

Barthes (Roland): "De l'oeuvre au texte", Revue d'esthétique (24), 1971, pp. 225-32.

Bellavance (Guy): "dessaisissement et réappropriation, de l'émergence du 'photographique' dans l'art américain", Parachute (29), décembre, janvier, février 1983, pp. 9-17.

Blumenkranz-Onimus (Noëmi): "La Spirale, Thème Lyrique Dans L'Art Moderne", Revue d'esthétique (24), 1971, pp. 293-310.

Bordaz (Jean-Pierre): "Quelques repères sur les oeuvres de Cindy Sherman", Opus International (89), été 1983, pp. 55-56.

- Brossard (Nicole): "Les surfaces", La nouvelle barre du jour (81), septembre 1979, pp. 70-80. 186.
- _____: "L'épreuve de la modernité", La nouvelle barre du jour (90-91), mai 1980, pp. 56-68.
- _____: et Triton (Suzette): "Rencontre avec Nicole Brossard", Vlasta (1), printemps 1983, pp. 32-39.
- Brunet-Weinmann (Monique): "La galerie Powerhouse", Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme, 2 (1), 1980, pp. 84-89.
- Buchloh (Benjamin H.D.): "Marcel Broodthaers: Allegories Of The Avant-Garde", Artforum, XVIII (9), mai 1980, pp. 52-59.
- _____: "Parody And Appropriation In Francis Picabia, Pop And Sigmar Polke", Artforum, XX (7), mars 1982, pp. 28-34.
- _____: "Allegorical Procedures: Appropriation And Montage In Contemporary Art", Artforum, XXI (1), septembre 1982, pp. 43-56.
- Bourgoyne (Robert): "Narrative and Sexual Excess", October (21), été 1982, pp. 51-61.
- Burke (Carolyn): "Irigaray Through The Looking Glass", Feminist Studies, 7 (2), été 1981, pp. 288-306.
- Carrier (David): "Recent Esthetics and the Criticism of Art", Artforum, XVIII (2), octobre 1979, pp. 41-47.
- Carter (Curtis L.): "Aesthetics, video art and television", Leonardo (12), 1979, pp. 289-93.
- Chitty (Elizabeth): "Marshallore", Video Guide, 4 (1), 1981, pp. 4-5.
- Corsetts-Smith (Kenneth): "The Erosion of internationalism", Centerfold, 3 (4), avril-mai 1979, pp. 186-88.
- Cotnoir (Louise): "Un autre mouvement", Spirale (11), septembre 1980, pp. 10-11.
- Couture (Francine) et Lemerise (Suzanne): "L'art des femmes: la partie n'est pas gagnée!", Possibles, 7 (1), 1982, pp. 29-44.
- Crawford (Lawrence): "Actional Nameability and Filmic Narrativity: From Inner Speech to Identification", Quarterly Review of Filmic Studies, 6 (3), été 1981, pp. 266-77.
- Dallier (Aline): "Le rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art", Opus International (88), printemps 1983, pp. 24-30.
- Dayan-Herzburn (Sonia): "Production du sentiment amoureux et le travail des femmes", Cahiers internationaux de sociologie (LXXII), janvier-juin 1982, pp. 113-30.
- Doane (Mary Ann): "Woman's Stake: Filming the Female Body", October (17), été 1981, pp. 23-36.

Droz (Remy): "Classer pour ne pas penser", Le Genre humain (2), 187.
1982, pp. 37-61.

Dubois (Philippe): "L'ombre, le miroir, l'index", Parachute (26),
printemps 1982, pp. 16-28.

Dupré (Louise): "Des textes qui témoignent", Spirale (11), septembre 1980,
p. 9.

_____ : "Quelques réflexions civiles", La nouvelle barre du jour
(130-131), octobre 1983, pp. 135-49.

Fargier (Jean-Paul): "Entretien avec Wolf Vostell", Cahiers du cinéma
(332), février 1982, pp. 28-33.

_____ : "Bob Wilson. Loin de Koulekov", Cahiers du cinéma (336),
mai 1982, pp. II et IV.

_____ et Sorin (Raphaël): "L'arche de Noé", Art press (47),
avril, pp. 7-9.

Federman (Raymond): "Imagination as Plagiarism (as unfinished paper...)",
New Literary History (V-EI), 1976, p. 574.

Fredericksen (Don): "Modes of Reflexive Film", Quarterly Review of Filmic
Studies, 4(3), été 1979, pp. 299-320.

Freed (Hermine): "Video and Abstract Expressionism", Arts Magazine,
49 (4), pp. 67-69.

Gagnon (Madeleine): "Antre", Les herbes rouges (65-66), juillet-août
1978, pp. 3-52.

Gale (Peggy): "Colour video/vulgar potentiel", Parachute (29),
décembre, janvier, février 1983, pp. 18-23.

Gauthier (Lise): "Réseau Art-Femme. Itinéraire d'espaces ponctuelles",
Cahiers, 4 (13), printemps 1982, pp. 15-17.

Gauthier (Xavière): "Lutte des femmes", Tel Quel (58), été 1974,
pp. 91-103.

Godelier (Maurice): "Pouvoir et langage", Communications (28), 1978,
pp. 21-27.

Guénette (Françoise): "Les faux plis de la culture", La Vie en rose,
juin-juillet 1982, pp. 58-61.

Guilbault (Serge): "The New Adventures of the Avant-Garde in America.
Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism
of the 'Vital Centre'", trad. du français par Thomas Repensek,
October (15), hiver 1980, pp. 61-78.

Guillaumin (Colette): "Le chou et le moteur à deux temps. De la
catégorie à la hiérarchie", Le genre humain (2), 1982, pp. 30-36.

Haacke (Hans): "Voici Alcan", Impulse, 10 (4), automne 1983, pp. 21-23.

Hammond (Harmony): "More on Women's Art: An Exchange", Art in America, 64 (6), novembre-décembre 1976, pp. 13, 15 et 17.

_____ : "Horseblindness", Heresies 9, 3 (1), pp. 45-47.

Harvey (Andy) et Preus (Shawn): "Sanja/DaliBor were here", Video Guide, novembre 1978-janvier 1979, pp. 14-15.

Hébert (Robert): "Lorsque la raison se démarquait de son autre...", Spirale (39), décembre 1983, p. 13.

Houdebine (Anne-Marie): "Les femmes et la langue", Tel Quel (74), automne 1977, pp. 84-95.

Huser (France): "La vidéo et le temps", Revue d'esthétique (4), 1976, pp. 140-67.

Jacquard (Albert): "L'unidimensionnalité, condition de la hiérarchie", Le genre humain (2), 1982, pp. 11-19.

Jardine (Alice): "Introduction to J. Kristeva 'Women's Time', Signs, 7 (1), automne 1981, pp. 5-12.

Johnson (Nancy): "Feminist Film And Video", Fuse, V (6-7), août-septembre 1981, pp. 207-10.

Jones (Ann Rosalind): "Writing The Body: Toward An Understanding Of L'Ecriture Féminine", Feminist Studies, 17(2), été 1981, pp. 247-63.

Krauss (Rosalind): "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux Etats-Unis", trad. de l'américain par Priscille Michaud, Macula (5/6), décembre 1979, pp. 165-75.

_____ : "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", October (18), automne 1981, pp. 47-66.

Kristeva (Julia): "D'une identité à l'autre (le sujet du 'langage poétique')", Tel Quel (62), été 1975, pp. 10-27.

Lamoureux (Diane): "Nationalisme et féminisme. Impasse et coïncidences", Possibles, 8 (1), 1983, pp. 43-59.

_____ : "Les intellectuelles ou la mauvaise conscience sociale", La nouvelle barre du jour (130-131), octobre 1983, pp. 33-41.

Lamy (Suzanne): "Un saut (manqué) dans la mêlée", Spirale (24), avril 1982, p. 8.

_____ et Roy (André): "Nietzsche, Marx, Freud et les femmes", Spirale (12), octobre 1981, p. 3.

Langevin (Lysanne): "Concentrer les énergies", Spirale (23), mars 1982, p. 7.

Lemoine (Christine): "Quand l'art est social: une lutte à mener", Des luttes et des rires de femmes, 4 (1), 1981, pp. 16-17.

Lepage (Jocelyne): "Francine Larivée. Guerillera", La Vie en rose, décembre 1981 et janvier 1982, p. 60.

Linker (Kate): "Melodramatic Tactics", Artforum, XXI (1), septembre 1982, pp. 29-33.

Lippard (Lucy R.): "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", Art in America, 64 (3), mai-juin 1976, pp. 73-81.

_____ : "Making Something", Heresies, 1 (4), hiver 1977-78, pp. 62-65.

_____ : "Sweeping exchanges: the contributions of feminism to the art of the 1970s", Art Journal, 40 (1980), automne-hiver 1980, pp. 36-65.

_____ : "Binding/Bonding" Art in America, 70(4), avril 1982, pp. 112-18.

Lorrain (Raymonde): "Le féminisme radical", Les Têtes de pioche (7), novembre 1976, p. 2.

Lubell (Ellen): "Women Artists: Self Image", Woman's Art Journal, 3 (1), printemps 1982, pp. 12-13.

Magenta (Muriel): "Feminist Art Criticism: A Political Definition", The Journal of the Theory and Criticism of the Visual Arts, 1981, pp. 89-98.

Marin (Louis): "L'espace Pollock", Parachute (27), été 1982, pp. 12-20.

Martens (Francine): "Entre chiens et loups: le carré raciste", Le genre humain (2), 1982, pp. 96-110.

McGee (Micki): "Narcissism, Feminism, and Video Art. Some Solutions to a Problem in Representation", Heresies 12, 3 (4), 1981, pp. 88-91.

Mellor (Anne K.): "On feminist utopias", Women's Studies, 9 (3), 1982, pp. 241-62.

"Mort le féminisme?", La Vie en rose (14), nov.-déc. 1983, pp. 5 et 70.

Nicol (Nancy): "Marshallore. Another State of Marshallore", Centerfold, 3 (1), décembre 1978, pp. 36-39.

Owens (Craig): "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)", October (13), été 1980, pp. 59-80.

_____ : "Phantasmagoria of the Media", Art in America, 70 (5), mai 1982, pp. 98-100.

Payant, (René): "Dan Graham, l'effet méduse mis en scène", Art press (47), avril 1981, pp. 10-11.

- Payant (René): "Une limite à construire", Spirale (35), juin 1983, p. 10.
- Pouillon (Jean): "Appartenance et identité", Le genre humain (2), 1982, pp. 20-29.
- Rhodes (Richard): "Cindy Sherman's 'Film Stills'", Parachute (28), septembre, octobre, novembre 1982, pp. 4-7.
- Robertson (Clive): "Video/Video", Fuse, V (8 & 9), novembre/décembre 1981, pp. 266-70.
- Schjeldahl (Peter): "Shermanettes", Art in America, 70 (3), Mars 1982, pp. 110-11.
- Sherman (Tom): "Transvideo", Fuse, V (2-3), mars-avril 1981, pp. 97-99.
- Silberman (Marc): "Cine-Feminists in West Berlin", Quarterly Review of Filmic Studies, 5 (2), printemps 1980, pp. 217-32.
- Springer (Jane): "Developing Feminist Resources. The Work of Carolee Schneemann and Martha Rosler", Fuse, 4 (2), janvier 1980, pp. 113-16.
- Swenson (G.R.): "What is Pop Art?", Art News, 62 (7), novembre 1963, pp. 24-27 et 60-63.
- Théoret (France): "La Transparence", Spirale (11), septembre 1980, p. 10.
- _____ : "Elle n'est pas noire, ni antillaise", Spirale (27), septembre 1982, p. 15.
- Vacher (Laurent-Michel): "Discours sur la vie", Spirale (35), juin 1983, p. 6.
- Van Dijk (Tiny): "'Les femmes autrement vues par les femmes...un défi? Un précédent!", Canadian Women's Studies/Les cahiers de la femme, 2 (3), 1980, p. 78.
- Villemaire (Yolande): "Machine-t-elle", Les herbes rouges (22), juillet, n.p.
- _____ : La Vie en prose, Montréal, Editions Les Herbes Rouges, 1980.
- Voldeng (Evelyne): "la poésie contemporaine d'inspiration féministe", Dérivés (22), pp. 3-13.
- Zippay (Lori): "New Imagery", Video Guide, 4 (5), p. 7.
- b) Journaux
- Brossard (Nicole): "Savoir se synchroniser", Le Devoir, 17 avril 1982, p. IV.
- _____ : "Tout revoir au féminin", Le Devoir, 25 octobre 1983, p. 6.

Dufrenne (Mikel): "Témoignage/Notes sur 'La Chambre nuptiale'",
Le Devoir, 20 mars 1982, p. 22.

Ferretti (Andrée): "L'émergence d'une culture au féminin?", Le Devoir,
24 avril 1982, pp. 17-18.

_____ : "Françoise Collin: un nouveau pli dans la culture",
Le Devoir, 1er mai 1982, p. 25.

Lamy (Suzanne): "L'émergence du féminin. La lumière diffuse et la
subversion sourde", Le Devoir, 21 novembre 1981, p. III.

_____ : "Luce Irigaray: passions d'une femme", Le Devoir, 1er mai 1982,
p. 24.

_____ : "Des parcours irréversibles. Littérature québécoise et
féministe", Le Devoir, 5 novembre 1983, p. XIII.

"Le 2e festival de créations des femmes. 48 'bouffées', 88 intervenantes",
La Presse, 29 mai 1982, p. C 6.

Ouellette-Michalska (Madeleine): "Passeport 70-80. Vous avez dit femme,
féminine ou féministe?", Le Devoir, 21 novembre 1981, pp. III
et XIX.

Petrowski (Nathalie): "Jean Rouch et l'anthropologie partagée",
Le Devoir, 22 mai 1982, p. 31.

_____ : "L'ordinatrice, pas ordinaire", Le Devoir, 4 juin 1983, p. 31.

_____ : "Troisième Festival de créations de femmes. Des débuts
modestes couronnés par une grande fin", Le Devoir, 7 novembre 1983,
p. 9.

Poulin (Andrée): "Recherches sur les femmes: première mondiale à
Montréal", Le Devoir, 24 juillet 1982 p. 3.

Roy (André): "Le corps à corps avec la mort", Le Devoir, 29 mai 1982,
p. 19.

Royer (Jean): "Nicole Brossard. La tentation du roman", Le Devoir,
30 octobre 1982, pp. 17-18.

Theillier (Marie-Agnès): "Joël de Rosnay: 'un optimiste inquiet'",
Le Devoir, 25 avril 1983, p. 11.

Toupin (Gilles): "Hans Haacke et la Compagnie Alcan. Ce qui se cache
derrière les nuages idéologiques", La Presse, 12 février 1983,
p. E 1.

Weinmann (Heinz): "Luc Brisson: à la source du mythe", Le Devoir,
29 octobre 1983, p. 21.